CAPITOLUL2 *INTRODUCERE ÎN SEMIOTICĂ*[1]

2.1. INTRODUCERE

Pentru întelegerea comunicării considerăm esențială o incursiune în conceptele şi temele definite de "Cursul de lingvistică generală" de Ferdinand de Saussure. Este cunoscut faptul că, **lingvistica, semiologia şi antropologia** datorează foarte mult ideilor novatoare generate de Saussure. Este de ajuns să privim lista cuvintelor care au apărut pentru prima oară în Cursul de lingvistică generală, ***diacronie, pancronie, limbă, limbaj, vorbire, semn, semnificație, semnificant, semnificat, unitate lingvistică, sintagmă, sintagmatic, conştiință lingvistică, fonem, fonologie, substanță şi formă lingvistică, economie lingvistică, valoare lingvistică, cod, circuit al vorbirii, model, stare de limbă, semiologie,*** **structură, sistem,** pentru a realiza înca o dată necesitatea încercării de a înțelege semiotica în contextul comunicării.

Figura 2.1 Ferdinand de Saussure

Punctul de pornire al reflecțiilor lui Saussure îl constituie actul unic, absolut, expresiv, determinat de ***vorbire,*** seria nesfârşită a diferiților produşi fonici şi seria diferitelor sensuri.

"Datorită limbii, auditoriul reduce o realizare fonică particulară la una sau alta dintre clasele de realizări fonice şi o semnificație particulară la una sau alta dintre clasele de semnificații."

"Broca a descoperit că facultatea de a vorbi este localizată în cea de a treia circumvoluțiune frontală stânga; este un argument folosit şi el pentru a se atribui limbajului un caracter natural."

Pentru a marca diferența dintre vorbire şi limbă, Saussure introduce termenul de **sens/semnificație** şi **fonațiune** pentru substanța din care este facută **vorbirea şi** termenii de **semnificant** şi **semnificat** pentru a desemna clasele de **sens** şi **fonațiuni.**

Saussure a găsit în ansamblul limbajului sfera care corespunde limbii, plasându-se în fața actului individual care să-i permită reconstituirea circuitului vorbirii. Acest act presupune cel puțin doi indivizi A şi B, care-şi vorbesc unul altuia conform urmatoarei reprezentări:

[1] Note de lectură şi comentarii după lucrarea "Curs de lingvistica generală" de Ferdinand de Saussure

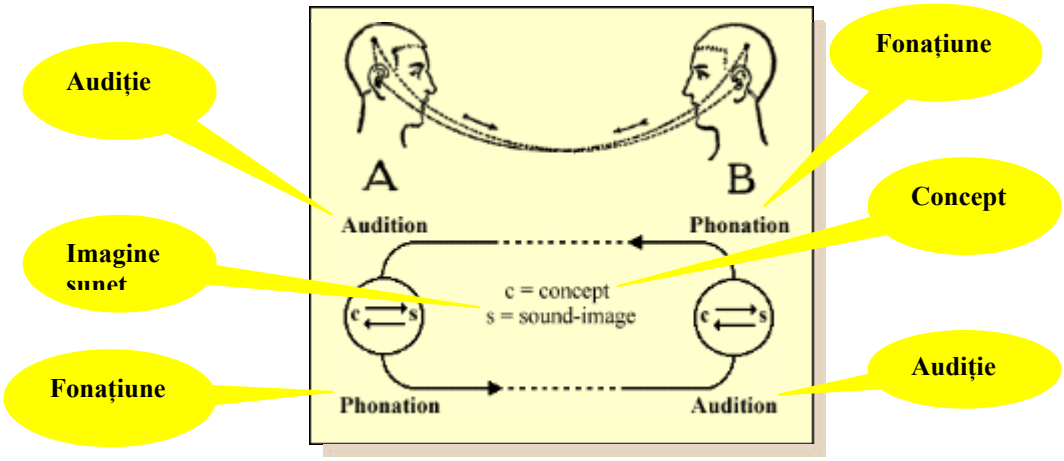

Figura 2.2 Circuitul vorbirii

Punctul de plecare al circuitului se află în creierul unuia dintre cei doi parteneri, de exemplu al lui A, unde faptele de conştiinţă numite ***concepte*** sunt asociate cu reprezentările semnelor lingvistice sau cu ***imaginile acustice*** ce servesc la exprimarea lor. Declanşarea unui concept în creierul unuia dintre personaje produce o imagine acustică corespunzatoare, acest fenomen este un fenomen în întregime ***psihic.*** În continuare, asistăm la un proces ***fiziologic,*** creierul transmite organelor fonaţiunii un impuls ***corelativ imaginii.*** Undele sonore emise se propagă de la gura lui A la urechea lui B, determinând un proces pur ***fizic.*** În continuare procesul se prelungeşte în B într-o ordine inversă, de la ureche la creier, transmisie fiziologică a imaginii acustice în creier şi asociere psihică a acestei imagini cu conceptul corespunzător.

"Circuitul, aşa cum l-am prezentat, poate să se împartă:

- *Într-o parte exterioară (vibraţia sunetelor care se propagă de la gură spre ureche) şi o parte interioară, ce cuprinde tot restul*
- *Într-o parte psihică şi o parte nonpsihică, cea de a doua cuprinzând faptele fiziologice al căror sediu se află în organe, ca şi faptele fizice exterioare individului*
- *Într-o parte activă şi o patre pasivă: este activ tot ceea ce merge de la centrul de asociere al unuia dintre subiecţi la urechea celuilalt subiect, şi pasiv tot ceea ce merge de la urechea acestuia la centrul său de asociere*
- *În sfârşit, în partea psihică localizată în creier, putem numi executiv tot ceea ce este activ (concept către imagine) şi receptiv tot ce este pasiv (imagine către concept)."*

Între toţi indivizii legaţi prin limbaj, se va stabili un fel de medie: toţi vor reproduce – nu exact, ci aproximativ – aceleaşi semne unite cu aceleaşi concepte.

"Limba este un sistem de semne ce exprimă idei şi, prin aceasta, ea este comparabilă cu scrisul, cu alfabetul surdomuţilor, cu riturile simbolice, cu formele de politeţe, cu semnalele militare etc. Numai că ea este cel mai important dintre aceste sisteme."

"Se poate deci concepe o ***ştiinţă care studiază viaţa semnelor în viaţa socială;*** *ea ar forma o parte a psihologiei sociale şi , prin urmare, a psihologiei generale; o vom numi* ***semiologie*** *(din gr. semeion "semn"). Ea ne-ar învăţa în ce constau semnele şi ce legi le cârmuiesc."*

Semiologia nu trebui confundată cu **semantica,** care studiază schimbările de **semnificaţie.**

Prestigiul scrierii şi cauzele ascendentului său asupra formei vorbite sunt justificate de Saussure în urmatoarele consideraţii:

"Limba şi scrierea sunt două sisteme de semne distincte; singurul motiv de a fi al celui de –al doilea este de a-l reprezenta pe primul; obiectul lingvistic nu este definit prin combinarea cuvântului scris şi a cuvântului vorbit; acesta din urmă constituie prin el însuşi respectivul obiect. Dar cuvântul scris se amestecă atât de intim cu cel vorbit, a cărui imagine este, încât sfârşeste prin a uzurpa rolul principal; ajungem să dăm o mai mare importanță reprezentării semnului vocal decât semnului însuşi. Este ca şi cum ai crede că, pentru a cunoaşte pe cineva, este mai bine să-i priveşti fotografia decât fața."

"Prestigiul scrierii se explică prin:

- *Imaginea grafică a cuvintelor ne frapează ca un obiect permanent şi solid, mai potrivit decât sunetul pentru a constitui unitatea limbii de-a lungul timpului*
- *Pentru majoritatea indivizilor, impresiile vizuale sunt mai nete şi mai durabile decât impresiile acustice; de aici ei sunt mai legați de primele. Imaginea grafică se impune în cele din urma în detrimentul sunetului.*
- *Limba literară contribuie şi ea la creşterea importanței nemeritate a scrierii. Ea işi are dicționarele şi gramaticile sale; la şcoală se învață după carte şi prin intermediul cărții; limba apare reglată de un cod; or,acest cod este, el insuşi, o regulă scrisă, supusă unei folosințe riguroase: ortografia; iată ce conferă scrierii o importanță primordială.*
- ***Sfârşim prin a uita că învățăm să vorbim înainte de a învăța să scriem, şi raportul firesc este răsturnat."***

"Nu există decât două sisteme de scriere:

- ***Sistemul ideografic**, în care cuvântul este reprezentat printr-un semn unic şi străin de sunetele din care se compune. Acest semn se referă la ansamblul cuvântului şi, prin aceasta, indirect, la ideea pe care cuvântul o exprimă. Exemplul clasic al acestui sistem este scrierea chineză.*

Figura 2.3 Scrierea chineză

- ***Sistemul** numit de obicei **fonetic,** care urmăreşte să reproducă şirul de sunete care se succedă într-un cuvânt. Scrierile fonetice sunt uneori silabice, alteori alfabetice, adică bazate pe elementele ireductibile ale vorbirii."*

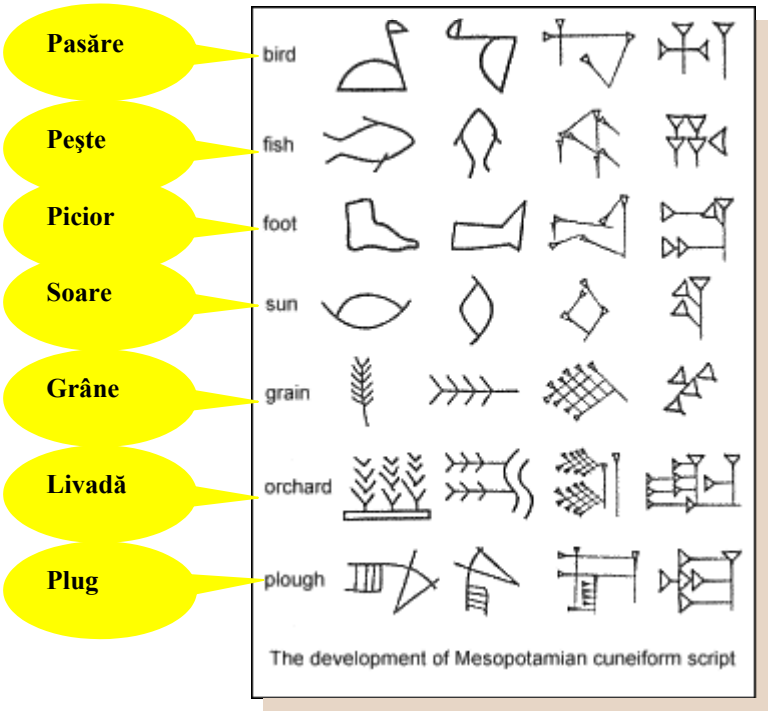

Figura 2.4 Dezvoltarea scrierii cuneiforme

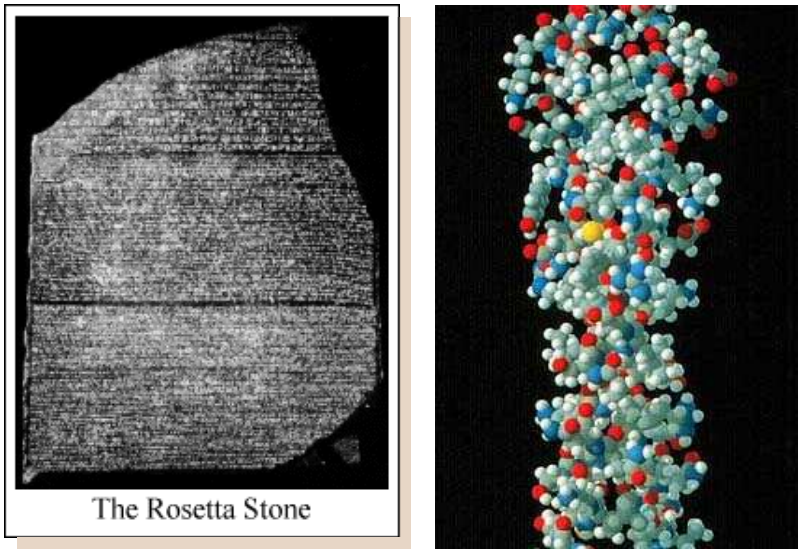

Figura 2.5 Modalităţi de scriere: Piatra de la Roseta şi molecula de AND (acid dezoxiribonucleic)

Printre cauzele dezacordului dintre grafie si pronunţie, Saussure consideră ca esenţiale următoarele:

- *"Limba evoluează fară încetare, în timp ce scrierea tinde să rămână imobilă. Urmează de aici ca grafia sfârşeste prin a nu mai corespunde cu ceea ce ea trebuie să reprezinte.*
- *Când un popor împrumută alfabetul de la un alt popor, se întâmplă adeseori ca resursele acestui sistem grafic să fie nepotrivite pentru noua sa funcţie; în acest caz apare necesitatea de a se recurge la expediente; de exemplu ne vom servi de două litere pentru a desemna un singur sunet.*
- *Mai exista şi preocuparea etimologică; ea a fost preponderentă în anumite epoci; adeseori, o etimologie falsă impune o grafie;.....Dar nu are prea mare importanţă dacă aplicarea principiului este corectă sau nu, căci însuşi principiul scrierii etimologice este eronat."*

Ar dura foarte mult să clasificăm inconsecventele scrierii. Dintre cele mai nefericite se pot cita următoarele: înmulţirea semnelor pentru acelaşi sunet, grafiile indirecte, ortografiile fluctuante, care reprezintă încercările făcute în diferite epoci pentru a figura sunete. *"Rezultatul evident este că scrierea voalează imaginea limbii; ea nu este o îmbrăcăminte, ci un travesti."*

Cercetările contemporane de semiotică studiază *semnul* nu în mod izolat ci ca parte a sistemului de semne (mediu şi gen). Una dintre problemele esențiale este aceea a definirii modalității de formare a înțelesului nu numai din punctul de vedere al comunicării ci şi din acela al construcției şi prezentării realității. Semiotica şi (acea ramură denumită) semantică au un țel comun în ceea ce priveşte înțelesul semnelor, în timp ce **semantica** abordează numai domeniul "**CE?"** înseamna un semn, **semiotica** abordează domeniul **"CUM?"** realizează semnul acest înțeles.

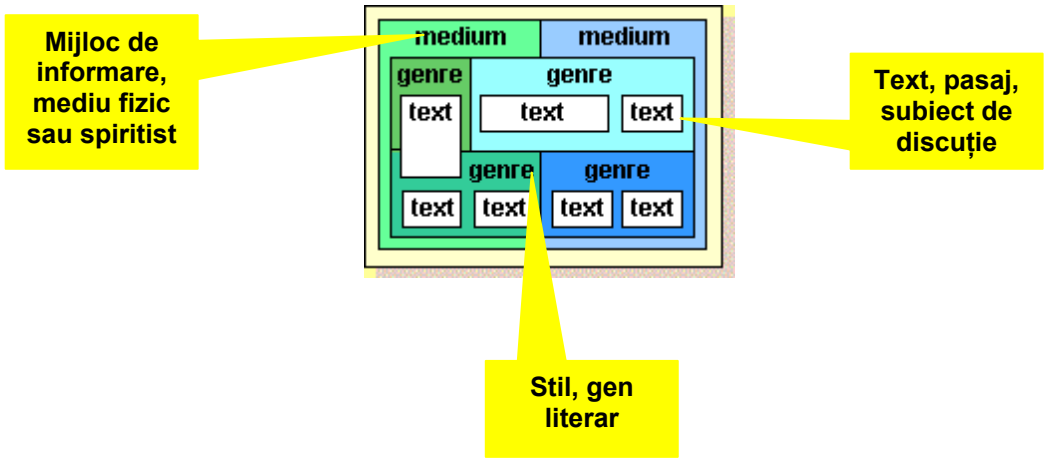

Figura 2.6 Sistemul de semne, mediu, text şi gen

În acest mod semiotica înglobează semnatica împreună cu celelalte ramuri ale lingvisticii:

- **Semantica:** relațiile dintre semne şi înțelesul lor
- **Sintaxa:** structura formală dintre semne
- **Pragmatismul:** relațiile dintre semne şi diferitele interpretări.

Semiotica este cel mai adesea utilizată în analiza textelor. Trebuie notat că textul poate exista în orice mediu fie verbal, nonverbal fie ambele, în ciuda părtinirii **logocentrice.** Termenul de **text** este în mod uzual utilizat în legatură cu un mesaj ce va fi înregistrat într-un anume fel, scris, înregistrare audio sau video. În acest mod textul este independent fizic de emițător şi receptor. Un text reprezintă o asamblare de semne, ca de exemplu cuvinte, imagini, sunete şi/sau gesturi, construite şi interpretate cu referire la convențiile asociate cu genul şi in mod particular cu mediul de comunicare.

Termenul **mediu** este utilizat într-o varietate de moduri de către diferiții teoreticieni, putând include categorii largi cum ar fi vorbirea, scrisul sau tipărirea şi radiodifuzarea sau iî asociere cu forme tehnice specifice în interiorul ***"mass communication media"*** (radio, televiziune, cotidiene, reviste, cărți, fotografii, filme, înregistrări audio şi video) sau în interiorul ***"media of interpersonal communication"- comunicarea interpersonală*** telefon, scrisori, fax, e-mail, video-conferințe sistemele de conversați (**chat**) utilizâd calculatoarele.

Experiența umană este moştenită ca multisenzorială iar fiecare reprezentare a unei experiențe senzoriale este îngrădită de către limitările privitoare la disponibilitatea mediilor de comunicare şi a naturii lor. Diferitele medii de comunicare şi diferitele genuri furnizează cadrul pentru reprezentări ale diferitelor experiențe, facilitând anumite forme de exprimare, inhibând altele.

Selectivitatea mediului de comunicare conduce la utilizarea acelui mediu care are o influență pe care adesea utilizatorul nu o distinge, adesea scopul poate fi subtil sau chiar invizibil. Această selectivitate poate susține aforismul ***"mediul este mesajul"***.

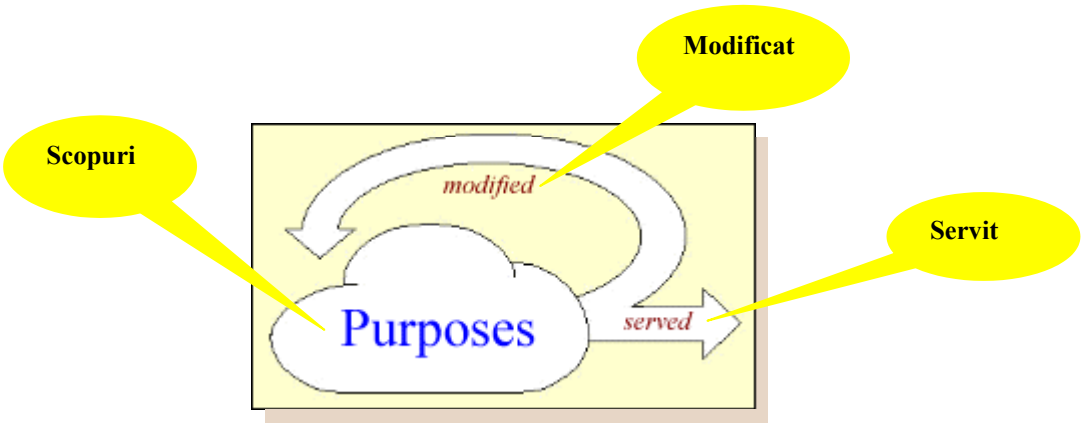

Figura 2.7 Mediul este mesajul

În concluzie putem spune că semiotica reprezintă o colecţie de studii în domeniul artei, literaturii, antropologiei şi mass media mult mai mult decât o disciplină academică de sine stătătoare.

2.2 SEMNE

"Pentru unii oameni limba, redusă la principiul său esenţial, este o nomenclatură, adică o listă de termeni ce corespund cu atâtea lucruri. Această concepţie este criticabilă în multe privinţe. Ea presupune nişte idei gata făcute, preexistente cuvintelor; ea nu ne spune dacă numele este de natură sonoră sau psihică…. "
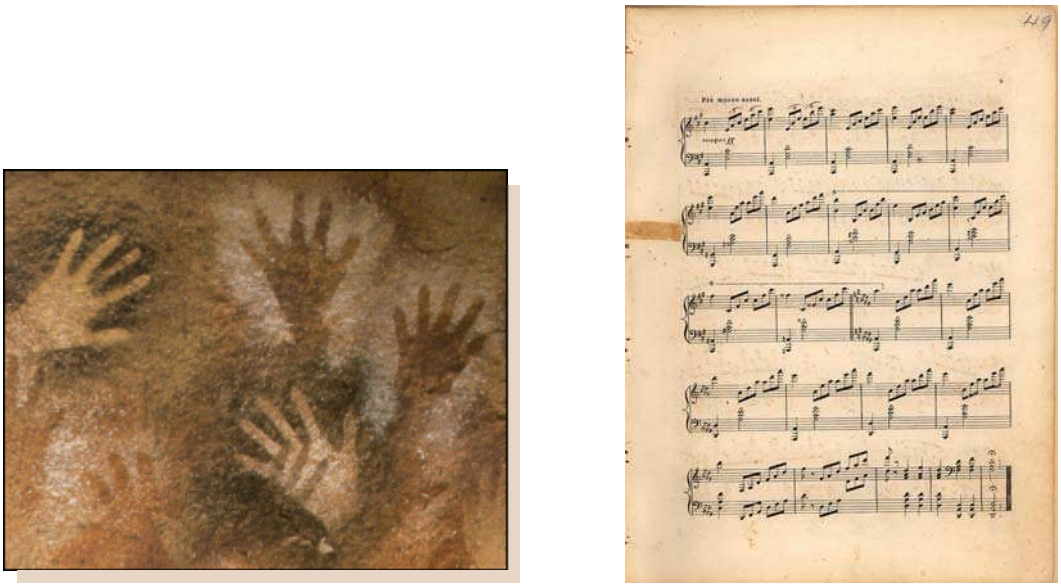
Figura 2.8 Semne

"Semnul lingvistic nu uneşte un lucru şi un nume, ci un concept şi o imagine acustică."
În această ordine de idei imaginea acustică nu este sunetul material, lucrul pur fizic, ci amprenta psihică a acestui sunet. Reprezentarea pe care ne-o dă mărturia simţurilor noastre este senzorială fiind numită materială numai în acest sens şi în opoziţie cu celălalt termen al asocierii.

"Semnul lingvistic este o entitate fizică cu două feţe care poate fi reprezentată de următoarea figură:"

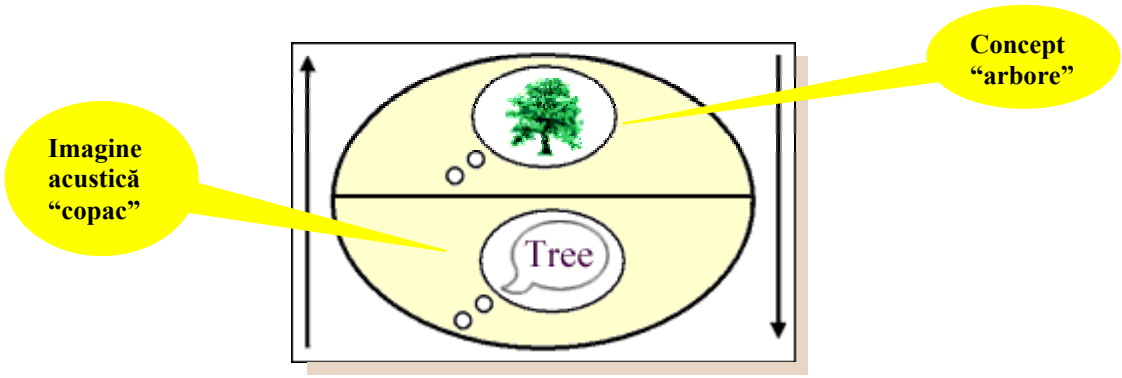

Figura 2.9 Semnul lingvistic ca entitate fizică cu două fețe

Caracterul psihic al imaginilor noastre acustice apare clar atunci când observăm propriul nostru limbaj. Fără să mişcăm buzele şi limba, putem să ne vorbim noua înşine sau să recităm în minte o poezie, cuvintele limbii fiind pentru noi imagini acustice.

În terminologia definită de Saussure, ***semnul*** reprezintă o combinație dintre concept şi imaginea acustică, dar prin folosirea curentă semnul desemnează numai imaginea acustică. Se uită faptul că semnul (arbore) este numit semn (copac) tocmai pentru că poartă în el conceptul de semn (arbore) încat ideea părții senzoriale o implică pe aceea a totalului.

“*Ambiguitatea ar dispărea dacă am desemna cele trei noțiuni prezentate aici prin nume care se implică unele pe celelalte, aflându-se totodată în opoziție. Propunem să păstrăm cuvântul* ***semn*** *pentru a desemna totalul, şi să înlocuim* ***conceptul şi imaginea acustică*** *prin* **SEMNIFICAT** *şi* ***SEMNIFICANT;*** *aceşti ultimi termeni au avantajul de a marca opoziția care îi separă fie între ei, fie de totalul din care fac parte.”*

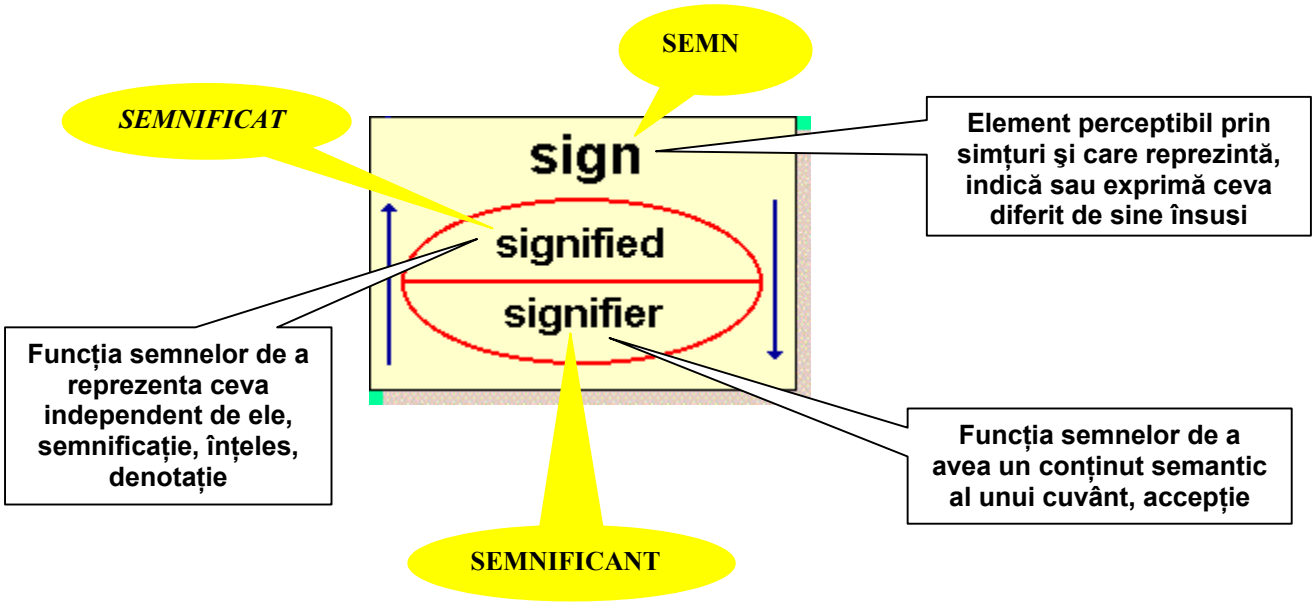
SEMN
SEMNIFICAT
sign
signified
signifier
Element perceptibil prin simțuri şi care reprezintă, indică sau exprimă ceva diferit de sine însusi
Funcția semnelor de a reprezenta ceva independent de ele, semnificație, înțeles, denotație
Funcția semnelor de a avea un conținut semantic al unui cuvânt, accepție
SEMNIFICANT

Figura 2.10 Conceptul şi imaginea acustică, Semnificat şi Semnificant

Saussure stabileşte următoarele principii:

- ***Primul principiu: arbitrarul semnului***

"Legătura ce uneşte semnificantul de semnificat este arbitrară sau, pentru că înțelegem prin semn întregul ce rezultă din asocierea unui semnificant cu un semnificat, putem spune, mai simplu, că semnul lingvistic este arbitrar"

Orice mijloc de exprimare acceptat de o societate se bazează, în principiu, pe un obicei colectiv sau, pe o convenție. Spre exemplu, semnele de politețe, dotate adeseori cu o anumită expresivitate naturală, sunt şi ele fixate de o regulă; acestă regulă îi obligă pe oameni să le folosească şi nu valoarea lor intrinsecă. Se poate trage concluzia că semnele în întregime arbitrare realizează mai bine idealul semiotic iar limba, cel mai complex şi cel mai răspândit sistem de exprimare poate deveni modelul general al oricărei semiologii.

"Ne-am servit de cuvântul simbol pentru a desemna semnul lingvistic, sau mai exact ceea ce numim semnificat… Simbolul are caracteristica de a nu fi niciodată cu totul arbitrar; el nu e vid; între semnificant şi semnificat există un rudiment de legatură naturală. Simbolul justiției, balanța, n-ar putea fi înlocuit cu orice altceva, de exemplu, cu un car de luptă"

Cuvântul **arbitrar** sugerează ideea că semnificantul depinde de libera alegere a subiectului vorbitor.

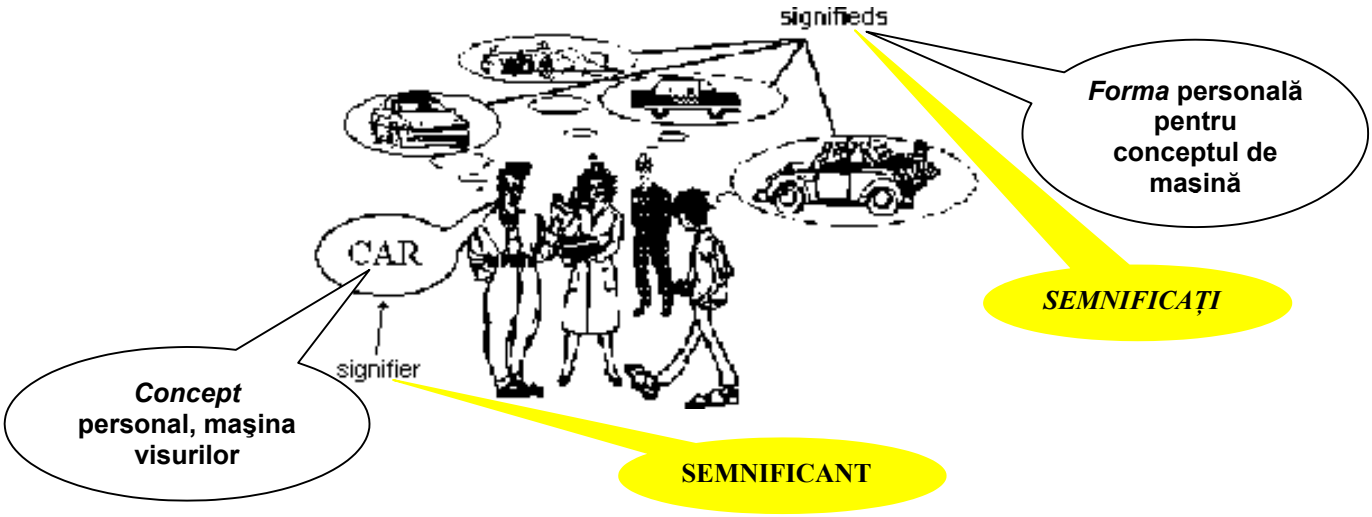

Figura 2.11 Semnificantul depinde de libera alegere a subiectului vorbitor

Se consideră ca obiecții ale acestui principiu ***onomatopeele*** şi ***exclamațiile.***

- ***Al doilea principiu: caracterul liniar al semnificantului***

Fiind de natură auditivă, semnificantul se desfăşoară numai în timp şi are caracteristicile pe care le împrumută de la acesta:

- *el reprezintă o întindere*
- *această întindere este măsurabilă într-o singură dimensiune*

Figura 2.12 Semnificanți vizuali uni şi multi dimensionali

Prin opoziție cu semnificanții vizuali, semnalele marine, ce pot prezenta complicații simultane pe mai multe dimensiuni, semnificanții acustici nu dispun decât de linia timpului, elementele lor se prezintă unul după celălalt; ele formează un lanț.

"Acest caracter apare de îndată ce le reprezentăm în scris şi când înlocuim succesiunea în timp prin linia spațială a semnelor grafice."

Saussure introduce ideea novatoare *limba ca gândire organizată în materia fonică,* referindu-se la următoarele două elemente care pot fi luate în considerare:

- ***ideile***
- ***sunetele***

"Din punct de vedere psihologic, gândirea noastră nu este decât o masă amorfă şi indistinctă. Filozofii şi lingviştii au fost întotdeauna de acord că, ***fără ajutorul semnelor,*** *am fi fost incapabili să distingem două idei în mod clar şi constant. Luată în sine, gândirea este ca o nebuloasă în care nimic ne este delimitat în mod necesar. Nu există idei prestabilite şi nimic nu e distinct înainte de apariția limbii."*

În acest domeniu fluid substanța fonică nu este nici mai fixă şi nici mai rigidă, ea este o materie plastică ce poate fi modelată pentru a furniza semnificațiile de care gândirea are nevoie. Pentru a reprezenta faptul lingvistic în ansamblul său, adică limba, Saussure defineşte o serie de subdiviziuni alăturate, desenate, în acelaşi timp, în planul nedefinit al ideilor confuze (A) şi în cel, la fel de nedeterminat, al sunetelor (B).

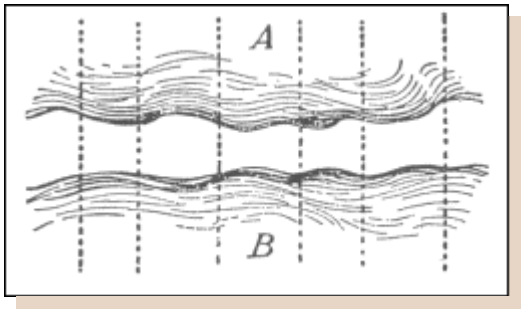

Figura 2.13 Domeniul fluid definind substanța fonetică

"Rolul caracteristic al limbii față de gândire nu este de a crea un mijloc fonic, material pentru exprimarea ideilor, ci de a servi drept intermediar între gândire şi sunet, în condițiile în care unirea duce, în mod necesar, la delimitări reciproce de unități."

"Limba mai poate fi comparată şi cu o foaie de hârtie: gândirea este faţa, iar sunetul este dosul foii; nu putem decupa faţa foii fară să decupăm, în acelaşi timp, şi dosul ei; acelaşi lucru se întâmplă şi în limbă: nu se poate izola nici sunetul de gândire şi nici gândirea de sunet."

În general, atunci când ne gândim la valoarea unui cuvânt, ne gândim la proprietatea sa de a reprezenta o idee. Este interesant de stabilt ce deosebeşte acestă valoare de ceea ce în mod curent se defineşte ca fiind semnificaţie.

"Valoarea, luată în aspectul său conceptual, este, fară îndoială, un element al semnificaţiei şi este greu să ştim cum se distinge de aceasta, fiind, în acelaşi timp, sub dependenţa sa."

În acest moment este necesar să revenim la câteva definiţii esenţiale pentru înţelegerea valorii cuvintelor şi a conceptelor introduse de Saussure:

- ***semn:*** *tot ce arată, indică ceva; manifestare exterioară a unui fenomen care permite să se precizeze natura lui; element perceptibil prin simţuri şi care reprezintă, indică sau exprimă ceva diferit de sine însuşi*
- ***semiotica:*** *ştiinţa care se ocupă cu studiul semnelor sub trei aspecte:* ***pragmatic,*** *relaţia semn-om;* ***semantic,*** *relaţia semn-semnificat;* ***sintactic,*** *relaţia dintre semne*
- ***semnifica:*** *a avea înţelesul de ..., a însemna*
- ***semnificativ:*** *care exprimă ceva, pune în evidenţă un înţeles precis*
- ***semnificaţie:*** *conţinut semantic al unui cuvânt, înţeles, sens, accepţie; funcţia semnelor de a reprezenta ceva independent de ele, denotaţie*
- ***sens:*** *înţeles, semnificaţie, accepţie*
- ***forma:*** *aspect exterior sub care se prezintă orice fenomen sau lucru în natură şi societate, expresie a conţinutului; complex de sunete prin care se exprimă un sens*
- ***conţinut:*** *totalitatea elementelor care constituie esenţa lucrurilor şi fenomenelor, formând o unitate dialectică cu formă; fond*
- ***semnificant:*** *realizare materială a semnului lingvistic, complex sonor care constituie raportul unui sens*
- ***semnificat:*** *concept, conţinut, sens al unui cuvânt*

Revenind la semnul lingvistic, ca entitate psihică cu două feţe conform definiţiei dată de Saussure, după cum arată sageţile din figură, semnificaţia semnului este numai contraponderea imaginii auditive. *"Totul se petrece între imaginea auditivă şi concept, în limitele cuvântului considerat ca un domeniu închis, exisâand pentru sine însuşi."*

Saussure defineşte aspectul paradoxal al problemei: *"pe de o parte, conceptul ne apare ca o contrapondere a imaginii auditive în interiorul semnului şi, pe de altă parte, acest semn, adică raportul ce leagă cele două elemente ale sale, este el însuşi, şi în egală măsură, contraponderea celorlalte semne ale limbii."*

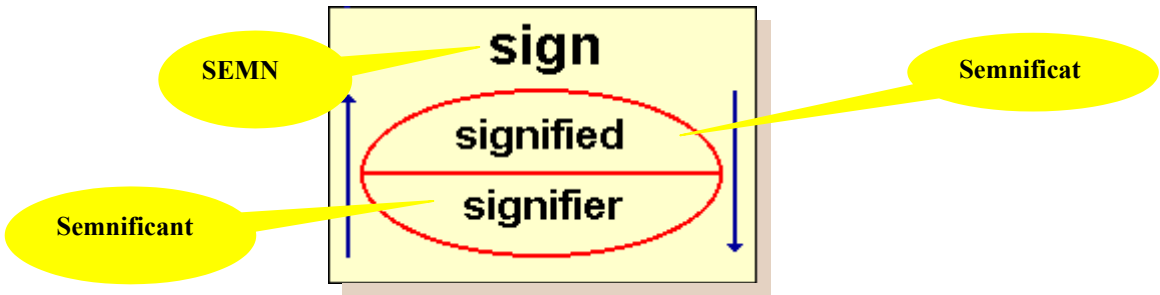

Figura 2.14 Paradoxul definiţiei lui Saussure

Dat fiind că limba este un sistem ai cărui termeni sunt solidari şi unde valoarea unuia nu rezultă decât din prezenţa simultană a celorlalţi, l-a condus pe Saussure să-şi imagineze urmatoarea reprezentare:

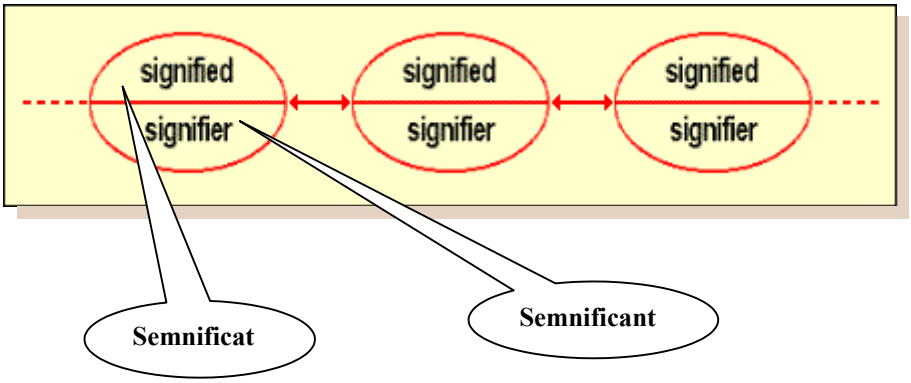

Figura 2.15 Limba ca sistem de termeni solidari

Pentru Saussure valorile sunt constuite întotdeauna din:

- un lucru ***neasemănător,*** succeptibil de a fi ***schimbat*** cu cel a cărui valoare trebuie determinată
- lucruri ***similare*** ce pot fi ***comparate*** cu cel a cărui valoare este în cauză.

În acest fel un cuvânt poate fi schimbat pe ceva ce nu-i seamănă: ***pe o idee***; el poate fi comparat cu ceva de aceeaşi natură: ***cu un alt cuvânt***

"Valoarea sa nu este fixată, atâta vreme cât ne mărginim să constatăm că el poate fi schimbat pe un concept sau altul, că are, adică, o semnificaţie sau alta; trebuie să-l comparăm şi cu valori similare, cu celelalte cuvinte care îi pot fi opuse. Conţinutul său nu este determinat cu adevarat decât prin concursul a ceea ce există în afara lui. Facând parte dintr-un sistem, el are nu numai o semnificaţie, ci mai ales o valoare."

Pentru a exemplifica se poate considera cazul clasic al cuvântului franţuzesc *moutton/oaie* care poate să aibă aceeaşi semnificaţie ca şi cuvântul englezesc *sheep,* dar nu şi aceeaşi valoare. Pentru explicaţie se pot considera mai multe motive: în primul rând, atunci când se vorbeşte despre o bucată de carne gătită şi servită la masă, englezul spune *moutton* şi nu *sheep*; în al doile rând, diferenţa de valoare între *sheep* şi *moutton* ţine de faptul că primul are alături de el un al doilea termen, ceea ce nu se întâmplă în cazul cuvântului frantuzesc.

În interiorul aceleiaşi limbi toate cuvintele care exprimă idei învecinate se limitează reciproc, sinonimele nu au valoare proprie decât prin opoziţie; invers, există termeni care se îmbogăţesc prin contact cu alţii. Astfel, valoarea oricărui termen este determinată de ceea ce îl înconjoară.

"Dacă cuvintele ar fi menite să reprezinte concepte date dinainte, ele ar fi avut fiecare, de la o limbă la alta, corespondenţi exacţiîin ceea ce priveşte sensul."

2.3. MODALITATE ŞI REPREZENTARE

Semiotica, deseori asimilată doar cu analiza textelor, înseamnă de asemenea şi teoretizarea filozofică a rolului semnelor în construirea realităţii. Semiotica se ocupă cu studierea reprezentărilor şi proceselor implicate în practică iar pentru profesionistul din acest domeniu, „realitatea" include totdeauna reprezentarea.

Pentru semiolog, o caracteristică definitorie a semnelor este aceea că ele sunt tratate de către utilizatori ca „însemnând" sau reprezentând alte lucruri. Jonathan Swift, în memorabila sa lucrare, *Călătoriile lui Gulliver*, partea a-III-a, *O călătorie în Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbdubdrib şi Japonia*, capitolul V, satirizează „academicienii" din Lagago care considerau neadecvată ideea de bun simţ că, semnele indică direct lucrurile fizice din lumea înconjurătoare.

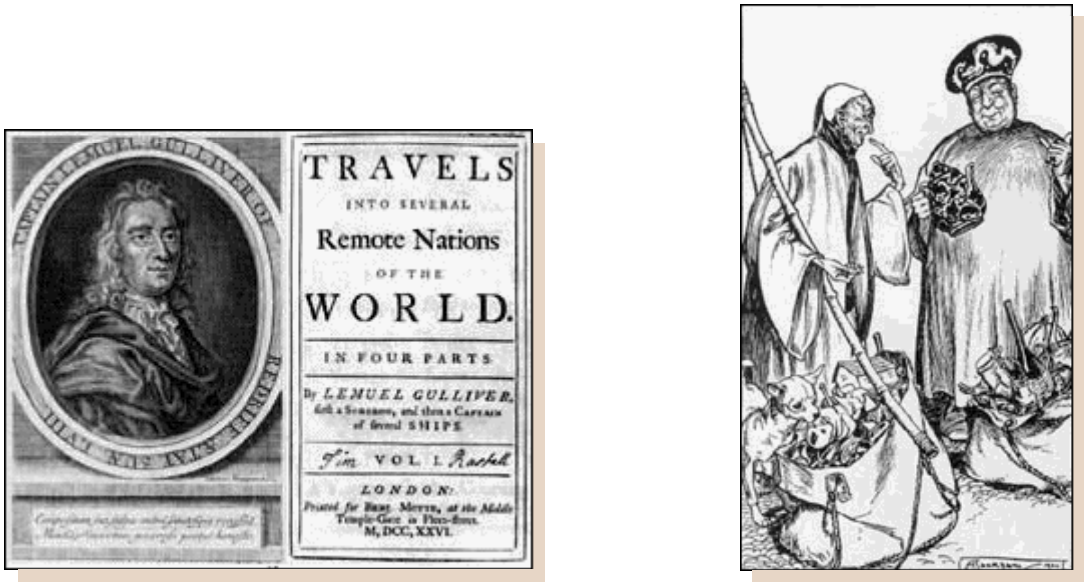

Figura 2.16 Calătoriile lui Guliver şi "Academicienii " din Lagago

Propunerea „academicienilor" din Lagago, de a substitui obiectele prin cuvinte, subliniază dificultățile în înțelegerea faptului că semnele sunt substituenți direcți ai lucrurilor. „Academicienii" au adoptat atitudinea filozofică de realism naiv care presupune cuvintele, simple imagini în oglindă ale lumii exterioare.

Părerea lor, *„Cuvintele sunt numai Nume pentru Lucruri*", reflectă o atitudine ce implică presupunerea că „lucrurile", în mod necesar, există independent de limbaj şi sunt „etichetate" în prealabil prin cuvinte. În conformitate cu această poziție (care reflectă o concepție populară greşită despre limbaj, încă larg răspândită), există o corespondență unu-la-unu între cuvânt şi referent (uneori denumită *izomorfism*) şi limbajul este o simplă *nomenclatură* – o denumire parte-cu-parte a lucrurilor din lume. Aceasta este, dupa părerea lui Saussure, *„un punct de vedere superficial adoptat de publicul larg"*.

În cadrul lexicului unei limbi, este adevărat că, majoritatea cuvintelor sunt „cuvinte lexicale" (sau substantive) care se referă la „lucruri" dar marea parte a acestor lucruri sunt concepte abstracte mai degrabă decât obiecte fizice în realitate. Numai *„substantivele proprii"* au referenți specifici în realitatea cotidiană şi dintre acestea, doar câteva se referă la o entitate unică (de ex. ***Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwllllantysiliogogogoch,*** numele unui sat velş). Aşa cum notează Rick Altman, *„O limbă alcătuită în întregime din substantive proprii, aşa cum este limbajul folosit în cursele de cai, oferă beneficii reprezentaționale semnificative; fiecare nume corespunde în mod clar şi identifică un singur cal."*

Elementele rămase în lexicul unei limbi, în afară de cuvintele lexicale, constau în *„cuvinte funcționale"* (sau cuvinte gramaticale, cum ar fi: „doar" sau „sub") care nu se referă de loc la obiecte existente. Lexicul unei limbi constă într-un număr mare de semne, altele decât simple substantive. În mod clar, o limbă nu poate fi redusă doar la denumirea lucrurilor.

Saussure nota că, în cazul în care cuvintele ar fi simple nomenclaturi pentru un set pre-existent de lucruri din realitate, traducerea dintr-o limbă în alta ar fi uşoară, când, de fapt, limbile diferă prin felul în care crează categorii în lumea înconjurătoare – semnificații dintr-o limbă nu corespund întocmai cu aceia din altă limbă.

În modelul lui Saussure semnificatul este numai un concept mental; conceptele sunt construcţii mentale şi nu obiecte „externe”.

În contrast cu modelul lui Saussure, modelul de semn al lui Peirce caracterizează în mod explicit *referentul* – ceva mai presus de semn la care se referă vehiculul semnului (nu în mod necesar un lucru material). De asemenea, caracterizează *interpretantul* care conduce la „serii infinite” de semne, astfel încât, în acelaşi timp, modelul lui Peirce pare să sugereze o independenţă relativă a semnelor faţă de referenţi. Pentru Peirce, realitatea poate fi cunoscută via semne. Mai mult, clasificarea semnelor realizată de el, exprimată prin modul de relaţionare între vehiculul semnului şi referentul său, reflectă modalitatea lor – aparenta lor transparenţă în relaţie cu „realitatea”.

Modalitatea se referă la statutul de realitate acordat sau pretins de un semn, text sau compoziţie. Mai protocolari, Robert Hodge şi Gunther Kress declară că *„modalitatea se referă la statutul, autoritatea sau credibilitatea unui mesaj, la statutul său ontologic sau la valoarea sa de adevăr sau fapt.”* În efortul de a da înţeles unui text, interpreţii săi emit *„judecăţi de modalitate”* despre acesta, suprapunând cunoştiinţele personale despre lume şi mediu.

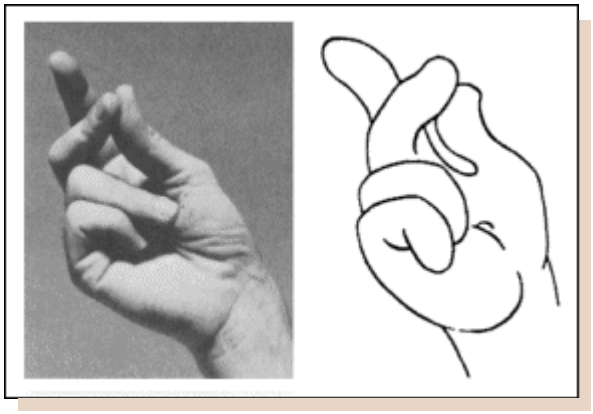

Figura 2.17 Imaginea mâinii şi desenul animat

Oamenii pot identifica mai rapid o imagine ca fiind o mână atunci când este reprezentată ca desen animat decât atunci când le este arătată fotografia unei mâini (Ryansi Scwartz, 1956)

Figura 2.18 Cornelius Gijsbrechts (1670): *Un Cabinet al Curiozităţilor cu o Cană de Fildeş* (arătând reversul uşii de la dulap); Ulei pe pânză, *Statens Museum* din Kunst.

Un text este caracterizat atât de formă cât şi de conţinut dar cele mai importante sunt, fireşte, interacţiunea şi interpretarea acestora două.

Caractersisticile de formă

- 3 D – plan
- detaliat – abstract
- color – monocrom
- editat – needitat
- în mişcare – static
- cu sonor – mut.

Caracteristicile de conținut

- posibil – imposibil
- plauzibil – neplauzibil
- familiar – nefamiliar
- curent – la distanță în timp
- local – la distanță în spațiu.

În lucrarea sa de o influență covârşitoare, *Interpretarea Viselor*, Sigmund Freud arată că „*visul este şi a fost prezentat în hieroglife, ale căror simboluri trebuie traduse ... Ar fi incorect, binenţeles, să citim aceste simboluri conform cu valoarea lor de imagini şi nu conform cu semnificaţia lor de simboluri*”. El a observat de asemenea, că „*deseori, cuvintele sunt tratate în vise ca lucruri*”.

Figura 2.19 Colecție de simboluri pentru “Interpretarea viselor” de Rene Magritte

Pictorul belgian suprarealist, René Margritte (1898 – 1967), s-a jucat cu obiceiul nostru de a identifica semnificantul cu semnificatul într-o serie de desene şi picturi în care obiectele sunt descrise prin etichete verbale care „*nu le aparţin*”. În pictura sa în ulei intitulată *Interpretarea Viselor*, privitorii sunt confruntaţi cu imaginile a şase obiecte familiare împreună cu etichetele verbale. Imediat, aceştia realizează că etichetele nu sunt potrivite imaginilor sub care apar. Dacă, ulterior, acestea sunt rearanjate mental, se observă că etichetele nu corespund *niciuneia* dintre imagini. Relaţia dintre imaginea unui obiect şi eticheta verbală ataşată acesteia este deci, prezentată ca arbitrară.

„Pentru a fi capabili să operăm cu simboluri este necesar, în primul rând, să fim capabili să distingem între semn şi lucrul pe care îl semnifică”.

If a tree falls and the media aren't there, has it really fallen?
Dacă un copac cade în timp ce ziariştii nu sunt prezenți, copacul s-a prăbuşit cu adevarat?

Figura 2.20 “Pseudo evenimente”

Daniel Boorstin, în lucrarea sa *Imaginea* a trasat dezvoltarea a ceea ce el a numit „pseudo evenimente” – evenimente care sunt puse în scenă pentru raportarea în mass media. Totuşi, orice „eveniment” este o construcție socială – „evenimentele” legate nu au o existență obiectivă şi toate articolele de ştiri sunt „poveşti”.

Se pot identifica trei schimbări istorice cheie în paradigmele reprezentaționale în relație cu încadrarea diferențială a statutului referențial al semnelor dată de Peirce:

- ***o fază de semn/indice*** – semnificantul şi referentul sunt priviți ca fiind direct conectați;
- ***o fază de icoană*** – semnificantul este privit nu ca parte a referentului ci descrierea transparentă a acestuia;
- ***o fază de simbol*** – semnificantul este privit la fel de arbitrar şi ca şi când s-ar referi numai la alte semne.

O asemenea schematizare prezintă câteva asemănări cu aceea a postmodernistului Jean Baudrillard. Baudrillard interpretează multe reprezentări ca un mijloc de ascundere a absenței realității; el numeşte astfel de reprezentări „simulacre” (sau cópii fără originale). El observă o evoluție degenerativă în modurile de reprezentare în care semnele sunt progresiv golite de înțeles.

În acest context, fazele succesive ale imaginii ar fi următoarele:

1. Este reflectarea unei realități fundamentale.
2. Maschează şi deformează o realitate fundamentală.
3. Maschează *absența* unei realități fundamentale.
4. Nu are legatură cu nici o realitate, indiferent de aceasta: este propriul său simulacru.

Deoarece reprezentările nu pot fi cópii identice a ceea ce reprezintă, ele nu pot fi niciodată neutre şi transparente dar sunt, în schimb, elemente constitutive ale realității. Semiotica ne ajută să nu luăm reprezentările, de la sine înțeles, ca „reflecții ale realității”, permițându-ne să le analizăm separat şi să ne gândim la realitățile cui le reprezintă.

2.4. PARADIGME ŞI SINTAGME

Semiotica este cunoscută probabil cel mai bine ca un mod de abordare în analiza textelor şi sub această formă ea este caracterizată de preocuparea pentru *analiza structurală*. Analiza strucurală semiotică implică identificarea unităţilor constituente într-un sistem semiotic (cum ar fi un text sau practica socio-culturală) şi relaţiile structurale între ele (opoziţii, corelaţii sau relaţii logice).

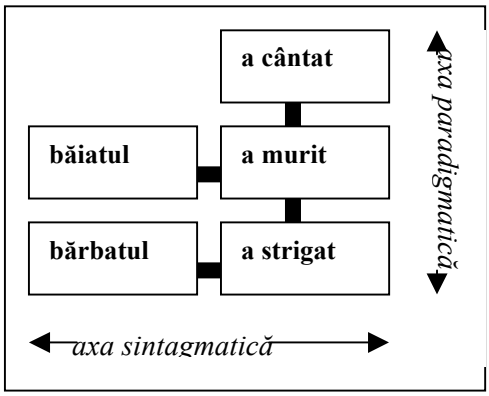

Figura 2.21 Sistemul de axe definit de Saussure

Saussure a fost „preocupat în exclusivitate de trei tipuri de relaţii sistemice: cea între semnificant şi semnificat; cele dintre un semn şi toate celelalte elemente ale sistemului său; cele dintre un semn şi elementele care îl înconjoară într-o situaţie semnificativă concretă". El a subliniat că înţelesul este dat de *diferenţele* dintre semnificanţi; aceste diferenţe sunt de două tipuri: *sintagmatice* (legate de poziţionare) şi *paradigmatice* (legate de substituire).

Aceste două dimensiuni sunt deseori prezentate ca un *sistem de axe*: axa orizontală este cea sintagmatică iar axa verticală este cea paradigmatică. Planul sintagmei este cel al *combinării* dintre „acesta *şi* acesta *şi* acesta" (ca în propoziţia *bărbatul a strigat*), în timp ce planul paradigmei este cel al *selecţiei* dintre „acesta *sau* acesta *sau* acesta" (de ex. înlocuirea ultimului cuvânt din aceeaşi propoziţie cu *a murit* sau *a cântat*). Deci, în timp ce relaţiile sintagmatice sunt posibilităţi de combinări, relaţiile paradigmatice reprezintă contraste funcţionale, ele implică *diferenţieri*.

Paradigma reprezintă un *set* de semnificanţi sau semnificaţi asociaţi care sunt toţi membri ai unor categorii de definire, dar în care fiecare este semnificativ diferit. În limbajul natural există paradigme gramaticale cum ar fi verbele sau substantivele.

Într-un context dat, un membru al setului paradigmă poate fi structural înlocuit cu un altul. *Semnele sunt în relaţie paradigmatică atunci când alegerea unuia* ***exclude*** *alegerea altuia*. Utilizarea preferenţială a unui semnificant în locul altuia conturează înţelesul preferat al unui text.

Sintagma reprezintă o combinare ordonată de semnificanţi în interacţiune care formează un tot cu înţeles în interiorul unui text – uneori, după Saussure, numit „lanţ". Astfel de combinări sunt efectuate în cadrul unor reguli şi convenţii sintactice (explicite sau nu). În limbaj, o propoziţie, de exemplu, este o sintagmă de cuvinte; aşa sunt şi paragrafele sau capitolele. *Totdeauna există unităţi mai mari compuse din unităţi mai mici, cu o relaţie de interdependenţă între ele* (Saussure). Sintagmele pot conţine alte sintagme.

Sintagmele sunt deseori definite ca „*secvenţiale*" (şi din acest motiv, *temporale* – ca în vorbire sau muzică) dar ele pot reprezenta *relaţii spaţiale*. Relaţii sintagmatice *spaţiale* se găsesc în desen, pictură

şi fotografie. Multe sisteme semiotice – cum sunt teatrul, cinematografia, televiziune şi paginile *web* – includ sintagme atât spaţiale cât şi temporale.

Atât analiza sintagmatică, cât şi cea paradigmatică tratează semnele ca parte a unui sistem, explorâdu-le funcţiile în cadrul codurilor şi sub-codurilor. Analiza semiotică a unui text trebuie să considere sistemul ca pe un întreg, nici una din cele două dimensiuni neputând fi considerată izolată.

Descrierea oricărui sistem semiotic implică specificarea atât a constituenţilor seturilor paradigmatice relevante cât şi a posibilelor combinări a unui set cu un altul în sintagme bine formulate.

2.5 ANALIZA SINTAGMATICĂ

Saussure sublinează importanţa teoretică a relaţiilor dintre semne notand faptul că, în mod normal nu ne exprimăm prin folosirea de semne lingvistice simple, ci cu ajutorul grupurilor de semne. În mod practic Saussure a tratat cuvântul individual ca fiind exemplul primar al semnului.

Gândirea şi comunicarea depind în mod concret mai mult de discurs decât de semne izolate, Saussure concentrandu-se mai mult pe sistemul de exprimare decât pe folosirea lui. Persoanele care folosesc metode structurale studiază textele din punct de vedere al structurii sintagmatice.

Analiza sintagmatică a unui text (fie el verbal sau neverbal) implică studierea structurii lui şi a relaţiilor între părţile componente.

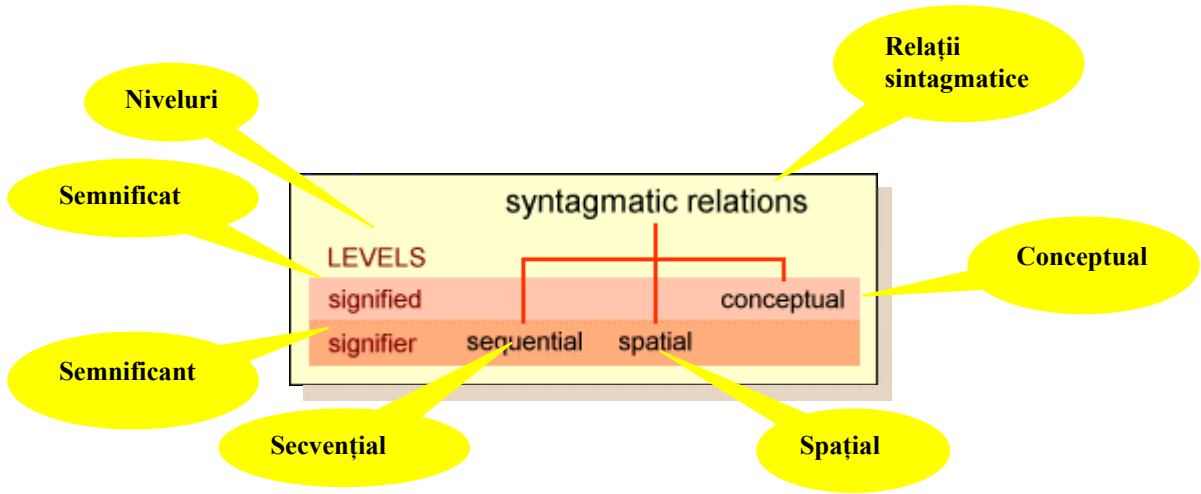

Figura 2.22 Studiul structurii şi al relaţiilor dintre părţile componente

Înainte de a discuta despre **narațiune**, poate cea mai răspândită **formă de structură sintagmatică** care domină studiile despre semiotica structurală, este bine să luăm în considerare faptul că mai există şi alte forme sintagmatice. În timp ce narațiunea se bazează pe relații **succesive** şi **cauzale** (succesiunile narațiunilor în filme), există de asemenea forme sintagmatice bazate pe **relații spațiale** (fotomontajul care funcționează pe principiul juxtapunerii) şi pe **relații conceptuale** (cum ar fi cele prezente într-o expunere sau discuție).

Expunerea se bazează pe concepția structurală a discuției sau descrierii. Pe scurt, **structura unei discuții este serială şi ierarhică implicand trei elemente de bază:**

- ***o propoziție sau o serie de propoziții***
- ***dovada***

- ***justificări.***

Structura de bază formată din trei părți introducere, partea principală şi concluzia este satirizată într-un sfat:

"Prima dată spune ce urmează să spui, apoi spune-o, apoi spune ce deja ai spus".

Adesea teoreticienii afirmă că, spre deosebire de limbajul verbal, imaginea vizuală nu este potivită pentru expunere, asociată însă cu arta sau fotografia, ea reprezintă structuri importante în cadrul sintagmelor temporale în mass media (televiziune, cinema sau internet).

Spre deosebire de relațiile **sintagmatic secvențiale**, care se referă la "înainte" şi "după", relațiile **sintagmatic spațiale** includ:

- deasupra/dedesubt
- în față/în spate
- aproape/departe
- stânga/dreapta (care pot avea şi semnificație secvențială)
- nord/sud/est/vest
- înăuntru/afară (sau centru/periferie)

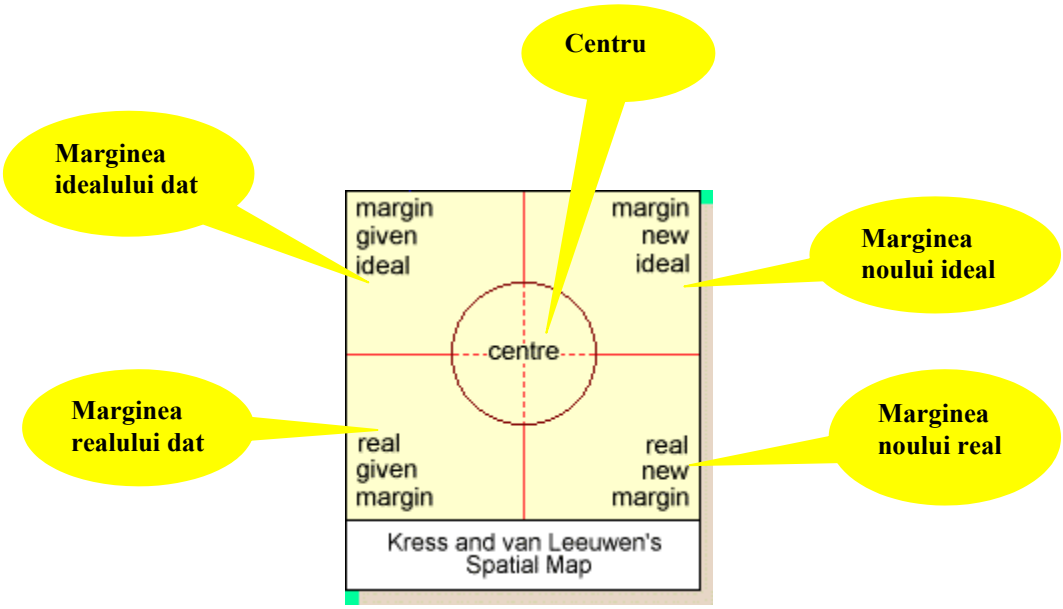

Figura 2.23 Relații sintagmatice spațiale

Krees şi van Leeuwen au legat elementele din partea dreaptă şi cea stângă din figura anterioară de conceptul lingvistic ***"Cunoscut"*** şi ***"Nou".*** Ei au argumentat că, în acele ocazii în care fotografiile sunt caracterizate prin folosirea unei axe orizontale, poziționând anumite elemente la stânga de centru şi altele la dreapta, atunci partea din stânga este partea "deja cunoscută", reprezentând un lucru care se bănuieşte a fi cunoscut de cititor, un lucru familiar, un punct de plecare bine determinat şi înțeles, în timp ce partea din dreapta este partea "nouă".

Pentru ca un lucru să fie nou, înseamnă că este prezentat ca un obiect care nu este cunoscut încă, sau poate neînțeles de către privitor, deci un lucru căruia privitorul trebuie să-i acorde o atenție specială.

Kress şi van Leeuwen au susținut că, atunci când o imagine este împărțită de-a lungul unei axe verticale, secțiunile din partea de sus şi din cea de jos reprezintă o opoziție între Ideal şi Real. Ei au sugerat faptul că, secțiunea de jos a unei imagini tinde să reprezinte acțiuni "mai pământene", fiind legată de detalii practice sau reale, în timp ce partea de sus tinde să fie legată de posibilități abstracte sau generale. De exemplu, în multe reclame secțiunea de sus ne arată "ce poate să fie", în timp ce secțiunea de jos vrea să fie mult mai informativă şi practică, arătându-ne "ce este".

A treia dimensiune spațială de bază discutată de Kress şi van Leeuwen este aceea a centrului şi marginii. Compoziția unor imagini vizuale nu este bazată în principal pe structura stânga-dreapta sau sus-jos, ci pe un centru dominant şi o periferie. Pentru ca un obiect să fie în centru înseamnă că acel obiect este prezentat ca fiind nucleul informației şi toate celelalte elemente sunt într-o anumită măsură dependente de el. Marginile reprezintă ajutoarele, elementele dependente. Acest lucru este legat de distincția perceptuală fundamentală între figură şi fundal. Percepții selective implică aducerea în prim plan a unor elemente şi trimiterea pe fundal a altora. În imaginile vizuale, figura tinde să fie aşezată central.

Într-o carte foarte importantă numită "Morfologia basmului", Vladimir Propp a interpretat sute de basme prin definirea a 30 de funcții. **Funcția** este înțeleasă ca o acțiune care defineşte personajul din punctul de vedere al semnificației pentru desfăşurarea acțiunii.

Toate basmele analizate de Propp se bazează pe aceeaşi formulă fundamentala:

- Povestea de bază începe fie cu rănirea victimei fie cu disparitia unui lucru important. Astfel, chiar de la început, rezultatul final ne este înfățişat. Rezultatul va fi, fie format din răsplată pentru cel rănit, fie prin dobândirea lucrului care lipsea. Eroul, dacă nu este chiar el însuşi implicat, este implicat în desfăşurarea celor două evenimente cheie.
- Eroul întâlneşte un donator (un linguşitor, o vrăjitoare, un bătrân bărbos), care după ce îl testează, îi înmânează un obiect magic (un inel, un cal, o manta, un leu) care îi permite să treacă victorios prin încercările care-i stau în față.
- Eroul întâlneşte apoi personajul negativ, provocând-l la o luptă decisivă. Cu toate acestea, destul de paradoxal, acest episod care ar părea să fie cel mai important, nu este de neînlocuit. Există un episod alternativ, în care eroul se descoperă pe el însuşi înainte de o serie de sarcini sau munci pe care cu ajutorul obiectului magic reuşeste în final să le rezolve cu succes.
- Ultima parte a basmului este formată dintr-o serie de invenții de încheiere: urmărirea eroului pe drumul de întoarcere acasă, posibilitatea apariției unui erou fals, demascarea eroului fals şi nunta şi/sau încoronarea eroului.

Vladimir Propp a întocmit o listă de 7 roluri: ***personajul negativ, donatorul, ajutorul, persoana căutată (şi tatăl ei), expeditorul, eroul şi falsul eroul*** sistematizând numeroasele funcții din basm.

Această sistematizare este prezentată în tabelul următor:

1	***Situația inițială***	Ne sunt prezentați membrii familiei eroului.
2	***Dispariția***	Unul din membrii familiei dispare de acasă.
3	***Interdicția***	O interdicție îi este impusă eroului.
4	***Încălcarea***	Interdicția este încălcată.
5	***Observarea***	Personajul negativ face o încercare de recunoaştere.
6	***Adunarea de informații***	Personajul negativ primeşte informații despre victimă.
7	***Înşelătoria***	Personajul negativ încearcă să păcălească victima.
8	***Complicitatea***	Victima cedează înşelătoriei şi fără voie îşi ajută inamicul.
9	***Ticăloşia***	Personajul negativ răneşte membrii familiei.
10	***Lipsa***	Unui membru al familiei îi lipseşte ceva sau doreşte ceva.
11	***Mijlocirea***	Nenorocirea este cunoscută. Eroul este chemat.
12	***Contraofensiva***	Căutătorii se decid să contraatace.
13	***Plecarea***	Eroul pleacă de acasă.
14	***Prima funcție a donatorului***	Eroul este testat, primeşte un obiect magic sau un ajutor.
15	***Reacția eroului***	Eroul reacționează la fapta viitorului donator.
16	***Rețeta agentului magic***	Eroul capătă modul de folosire a obiectului magic.
17	***Transferul spațial***	Eroul este îndrumat către obiectul căutat.
18	***Lupta***	Eroul şi personajul negativ se luptă.
19	***Însemnarea***	Eroul este însemnat.
20	***Victoria***	Personajul negativ este înfrânt.
21	***Înfrângerea***	Nenorocirea inițială sau lipsa sunt înfrânte.
22	***Întoarcerea***	Eroul se întoarce.
23	***Urmărirea***	O urmărire: eroul este urmărit.
24	***Salvarea***	Salvarea eroului de la urmărire.
25	***Nerecunoaşterea***	Eroul, nerecunoscut, ajunge acasă sau într-o altă țară.

26	***Revendicări nefondate***	Un erou fals prezintă revendicări nefondate.
27	***Sarcină dificilă***	O sarcină dificilă îi este propusă eroului.
28	***Soluția***	Sarcina este rezolvată.
29	***Recunoaşterea***	Eroul este recunoscut.
30	***Demascarea***	Eroul fals sau personajul negativ este demascat.
31	***Transfigurarea***	Eroului îi este dată o nouă înfățișare.
32	***Pedeapsa***	Personajul negativ este pedepsit.
33	***Nunta***	Eroul se însoară şi se urcă pe tron.

Un exemplu de aplicare a metodei de analiză propusă de Levi-Strauss, ne este oferit de Victor Larrucia în analiză a povestirii "Scufița Roşie". În conformitate cu metoda, narațiunea este împărțită în mai multe coloane, fiecare corespunzând unei teme sau funcție unificatoare. Succesiunea originală (indicată prin numere) se păstrează în momentul în care tabelul urmator este parcurs rând după rând:

1. Boala bunicii implică faptul că mama să-i facă de mâncare Bunicii.	**2**. Scufița Roşie o ascultă pe mama şi se duce în pădure.	**3**. Scufița Roşie îl întâlneşte pe Lup "deghizat" în prieten şi discută.	
4. Prezența tăietorului de lemne implică faptul că Lupul să vorbească cu Scufița Roşie	**5.** Scufița Roşie îl ascultă pe Lup şi alege drumul mai lung către Bunica.	**6**. Bunica îl primeşte pe Lup "deghizat" în Scufița Roşie.	**7**. Lupul o mănâncă pe Bunica.
		8. Scufița Roşie îl întâlneşte pe Lup "deghizat" în Bunica.	
	9. Scufița Roşie o ascultă pe Bunica şi se urcă în pat	**10.** Scufița Roşie îl chestionează pe Lup "deghizat" în Bunica.	**11**. Lupul o mănâncă pe Scufița Roşie

Într-un context mult mai comun, Umberto Eco, se focalizează pe un singur autor obținând o schemă narativă de bază pentru aventurile personajului "James Bond" (acelaşi lucru se poate aplica şi în cazul filmelor din aceasta serie):

- ***M*** *face o mişcare şi îi dă o sarcină lui Bond.*
- *Personajul negativ face o mişcare şi îi apare în fața lui Bond.*
- *Bond face o mişcare şi îl urmăreşte pentru prima oară pe personajul negativ sau personajul negativ îl urmăreşte pentru prima oară pe Bond.*
- *Femeia face o mişcare şi i se înfățisează lui Bond.*
- *Bond o cucereşte sau începe să o seducă.*
- *Personajul negativ îl prinde pe Bond.*
- *Personajul negativ îl torturează pe Bond.*
- *Bond înfrânge personajul negativ.*
- *Bond rănit se bucură de compania unei femei, pe care apoi o pierde.*

Figura 2.23 Umberto Eco şi James Bond

Analiza sintagmatică poate fi aplicată nu numai textului verbal dar şi celui audio-vizual. În filme şi televiziune, o analiză sintagmatică ar implica o analiză a modului în care fiecare *cadru, secvență, scenă* sau *succesiune* se află în legătură cu celelalte (acestea sunt nivelurile standard de analiză în teoria filmului).

La nivelul cel mai de jos se află *cadrul* individual. Deoarece filmele sunt proiectate la o viteză de 24 de cadre pe secundă, privitorul nu este niciodată conştient de fiecare cadru în parte, dar cadrele importante pot fi izolate de către analist.

La următorul nivel se află *secvența* care reprezintă o serie de cadre nemontate care pot include mişcarea camerei de filmat.

O *scenă* este formată din mai multe secvențe care se desfăşoară într-un singur loc sau timp. O succesiune se desfăşoară în mai multe locuri sau timpuri având o unitate dramatică. În semiotica filmului, se pot realiza echivalări grosolane cu limbajul scris, cum ar fi: ***cadrul reprezintă cuvântul, secvența-propoziția, scena-paragraful şi succesiunea-capitolul.***

Cristian Metz ne oferă categorii sintagmatice elaborate pentru narațiunea filmului. Pentru Metz aceste sintagme erau analog propozițiilor în limbajul verbal. Metz argumenteaza că ar exista 8 sintagme de bază pentru filme care se bazează pe modurile în care se pot aranja timpul şi spațiul narațiunii:

- **secvența autonomă** (secvența întemeietoare)
- **sintagma paralelă** (montaj de teme)
- **sintagma unificatoare** (montaj de secvențe scurte)
- **sintagma descriptivă** (succesiune care descrie un moment)
- **sintagma care alternează** (două succesiuni care alternează)
- **scena** (secvențe care implică o continuitate temporală)
- **succesiunea episodică** (organizarea discontinuității secvențelor)
- **succesiunea normală** (continuitatea temporală cu o anumită concizie)

2.6 ANALIZA PARADIGMELOR

În timp ce analiza sintagmatică studiază „structura suprafeței" unui text, analiza tiparelor/paradigmelor caută să identifice numeroasele tipare care se află la baza clarității contextului textului. Acest aspect al analizei structurale implică o considerare a conotațiilor pozitive şi negative ale fiecărei semnificații (evidențiată prin folosirea unei semnificații în locul alteia) şi de existența tiparelor tematice (opoziții binare cum ar fi public/privat). „Relațiile tiparelor" sunt opozițiile şi contrastele între semnificațiile care aparțin aceluiaşi grup din care erau extrase semnificațiile folosite în text.

Oamenii au crezut în caracterul fundamental al opoziţiilor binare cel puţin din timpurile clasice. De exemplu, în lucrarea sa „Metafizică", Aristotel prezintă ca opoziţii primare: forma/materia, natural/nefiresc, activ/pasiv, întreg/fragment, unitate/diversitate, înainte/după şi fiinţă/nefiinţă. Puterea acestor opoziţii nu se află în izolarea lor ci în rostirea lor în combinaţie cu alte opoziţii. În „Fizica" lui Aristotel cele patru elemente: ***pământ, aer, foc şi apă*** sunt considerate a fi în opoziţie pe perechi.

Pentru mai bine de 2000 de ani modelele aflate în opoziţie bazate pe aceste patru elemente au fost larg acceptate ca o structură fundamentală care se află la baza realităţii de suprafaţă.

Elemente unei asemenea scheme apar în combinaţii variate, formele lor care se schimbă sunt influenţate în parte de tensiunile acumulate în cadrul unor asemenea scheme ca in tabelul următor:

Element	**Calitate**	**Umor**	**Fluidul din corp**	**Organ**	**Anotimp**	**Punct cardinal**	**Semnele zodiacului**
Aer	Fierbinte şi umed	Vesel (activ şi entuziasmat)	Sânge	Inimă	Primăvară	Sud	Gemeni Balanţă Vărsător
Foc	Fierbinte şi uscat	Nervos (iritabil şi schimbător)	Fiere galbenă	Ficat	Vară	Est	Berbec Leu Săgetător
Pământ	Rece şi uscat	Melancolic (trist şi îngândurat)	Fiere neagră	Splină	Toamnă	Nord	Taur Fecioară Capricorn
Apă	Rece şi umed	Calm (apatic şi trândav)	Flegmă	Creier	Iarnă	Vest	Rac Scorpion Peşti

2.7 INDICAŢII, CONOTAŢII ŞI MIT

Un cuvânt poate să aibă, pe lângă înţelesul literar, o anumită conotaţie, de exemplu o conotaţie sexuală. În semiotică, înţelesul şi conotaţia sunt termeni care descriu relaţia între semnificaţie şi importanţă, o distincţie analitică este realizată între două tipuri de semnificaţii: **o semnificaţie a înţelesului şi o semnificaţie a conotaţiei.**

Înţelesul şi conotaţia sunt de cele mai multe ori descrise în termeni ai nivelurilor de reprezentare sau de înţeles. Roland Barthes preia de la Louis Hjelmslev ideea existenţei multor sisteme de semnificaţii. **Primul sistem de semnificaţii este acela al înţelesului**: la acest nivel există un semn format dintr-o semnificaţie şi o importanţă. **Conotaţia reprezintă cel de al doilea sistem de semnificaţii** care foloseşte înţelesul indicaţiei (semnificaţie şi importanţă) ca semnificaţie şi alăturat lui o semnificaţie suplimentară.

În strânsă legătură cu termenul de conotaţie este ceea ce Roland Barthes se refera ca fiind mit. Diferenţele între cele 3 sisteme de semnificaţii nu se pot evidenţia foarte bine, dar pentru scopuri analitice şi descriptive anumiţi teoreticieni le disting după anumite criterii:

- Primul sistem de semnificaţii **(înţelesul)** este văzut ca fiind reprezentaţional şi suficient.
- Al doilea sistem **(conotaţia)** reflectă valori expresive care sunt ataşate unei indicaţii.
- În cel de al treilea sistem **(mitul)** indicaţia reflectă concepte majore culturale care spijină o vedere particulară de ansamblu – cum ar fi masculinitatea, feminitatea, libertatea, individualismul, obiectivitatea şi aşa mai departe.

MITUL

Mitul – *una dintre cele mai vechi stări culturale ale minţii omeneşti (dacă nu cea mai veche)* – se poate defini ca fiind *o naraţiune tradiţională emanată de o societate primitivă imaginîndu-şi explicarea concretă a fenomenelor şi evenimentelor enigmatice cu caracter fie spaţial, fie temporal,*

ce s-au petrecut în existența psihofizică a omului, în natura ambiantă şi în universul vizibil ori nevăzut, în legătură cu destinul condiției cosmice şi umane, dar cărora omul le atribuie obîrşii supranaturale datînd din vremea creației primordiale şi, ca atare, le consideră sacre şi revelate strămoşilor arhetipali ai omenirii, de ființe supraumane în clipele de grație ale începuturilor. (Victor Kernbach)

Între *Euhemeros* (sec. al III-lea î.e.n.), pentru care zeii nu erau decât monarhii şi eroii defuncți divinizați de urmaşi şi *Carl Gustav Jung* (sec. al XX-lea), ce caracteriza mitologia ca pe o expresie a *inconştientului colectiv*, progresele în acest domeniu au fost înregistrate prin nume precum: *James George Fraser* – considera mitul în evoluția spirituală a omenirii în trei etape fundamentale: magie, religie, ştiință; *Bronislaw Malinowski* – vedea în mit *o cartă pragmatică a înțelepciunii primitive*; *Claude Levi-Strauss* – definea mitologia un cod cu ajutorul căruia gândirea sălbatică îşi construieşte diferite modele de lumi. *Mircea Eliade* a fost primul care a afirmat caracterul de *realitate culturală extrem de complexă a mitului* destinat *a revela modelele exemplare ale tuturor riturilor şi ale tuturor activităților omeneşti semnificative*.

Figura 2.24 Carl Gustav Jung şi Mandala

Clasificarea miturilor se poate face după mai multe criterii, în funcție de scopul urmărit, o delimitare clară nefiind însă posibilă, categoriile de mituri interferând. Astfel, din punct de vedere funcțional, **miturile** pot fi: **cosmogonia**, **elementele**, **panteonul**, **arhetipurile**, **destinul**, **spațiul şi timpul**.

Cosmogonia – miturile creației universului – apare în toate mitologiile cunoscute ale omenirii. De fapt, actul mitic al începutului se compune din trei operații divine – concomitente sau, mai ales, succesive – *teogonia, cosmogonia şi antropogonia*. Sunt diferite, de la o mitologie la alta, metodele, materialul şi uneori, durata creației.

Elementele materiei cosmice primordiale – aflată în stare de haos sau în alte forme, până la intervenția divinității creatoare – erau potrivit unor mituri şi filozofilor antici greci în număr de patru: apa, focul, pământul şi aerul (cărora unii filozofi şi chiar unele mituri le adăugau al cincilea element: eterul). Chinezii aveau un set de opt elemente, celor menționate adăugând: tunetul, muntele, lemnul, apa curgătoare.

Figura 2.25 Isidore din Sevilia *De Responsione Mundi & Astorul Ordinatione*

Apa este considerată prim element, cronologic dar şi calitativ, omul intuind de timpuriu nevoia vitală de apă a tuturor organismelor vii: plante, animale, el însuşi.

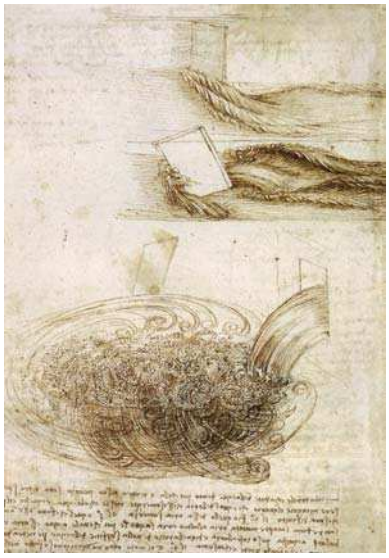

Figura 2.26 Leonardo da Vinci *"Noțiuni de hidraulică"*

Materie cosmogonică şi de întreținere a universului (apele primordiale), element punitiv (apa potopului), sistem de regenerare şi întreținere (apa vie), element magic sau simbol religios (apa lustrală, apa sfințită sau apa sacrală a unor fluvii: Nil, Gange etc.), formele elementare ale apei sunt concepute de mituri în mod diferit în raport cu valorile ei geoclimatice: în Egipt e divinizată pentru prezența ei limitată, în Polinezia pentru abundența ei, dincolo de cercul polar, pentru starea ei glacială.

"Simbol al creației, origine a vieții şi element al regenerării ființei, reprezintă, de asemenea, infinitatea posibilităților, conținând tot ce este virtual, ce n-are încă o formă. Apa este un mijloc de purificare rituală, ea vindecă, întinereşte şi asigură viață veşnică. Prototipul ei este Apa vie sau Apa vieții, formule mitice pentru realitatea metafizică a apei."

"Cât despre mine, eu vă botez cu apă; dar vine Acela care este mai puternic decât mine, şi caruia eu nu sunt vrednic să-I dezleg cureaua încălțărilor. El vă va boteza cu Duhul Sfant şi cu foc."(Luca 2,16)

Focul are un caracter dual recunoscut în toate mitologiile: este atât motorul vieții, cât şi distrugătorul ei. Solar, meteoric, viu, subteran, organic sau astral, sub alt raport focul este divinizat ca ființă vie sau element cosmic, personificat de zei solari sau identificat cu flăcările escatologice.

"Principalele ipostaze ale simbolismului focului sunt:

- *focul sexual, intim, conotând pasiunea sexuală;*
- *focul spiritual, în care numai este valorificată caldura şi lumina."*

Pământul – element mitic în general cu atribute feminine – este conceput mai cu seamă ca un principiu dătător de viață (glia mamă) şi subzistențial al acesteia. Glia (pământul matern) este în toate ariile mitologice o divinitate dual: dăruieşte viața şi periodic ia totul înapoi pentru a preface şi redărui mereu.

"Este un simbol al naşterii, dar al naşterii terestre, nu cea cosmică. Pământul este originea şi sfârşitul vieții, pământul apare sub forma elementului roditor, din care se extrage direct hrana. O altă ipostază este cea a pământului natal, speculând nostalgia după viața la țară, după natură."

Aerul – prezență mitologică aproape neglijabilă, în forma sa obişnuită, calmă – devine important doar în formele sale mobile, de la vântul primăvăratic, la furtună sau crivăț, remarcându-se frecvența miturilor consacrate vânturilor violente. Cu aerul (aerul cerurilor superioare) e confundat în mituri *eterul*, care nu are o mitologie proprie de element.

***"Cerul** este o manifestare directă a transcendenței, a puterii, a perenității, a sacralității, ceea ce nici o ființă de pe pământ nu poate atinge. Cerul este un simbol cvasiuniversal, un simbol al ordinii cosmice, al sacrului a ordinii superioare, invizibile, dar folosit adesea şi pentru a simboliza absolutul aspirațiilor umane, plenitudinea căutării, conştiința umană."*

Panteonul – zeii – sunt supraființe virtuale, înzestrate de obicei cu nemurire şi cărora le sunt atribuite de către credincioşi crearea, conducerea şi distrugerea universului cosmic şi a universului omenesc, a spațiului şi timpului, după bunul lor plac sau după o legislație fizică şi morală supraumană.

Figura 2.27 Imaginea arhitecturală a cosmosului pitagorean, *Panteonul din Roma*

Numărul zeilor a crescut în raport direct cu înmulțirea contactelor omului cu natura înconjurătoare şi cu propria sa natură.

Figura 2.28 Hera şi Zeus

Arhetipurile – modele primitive, conform filozofiei platoniciene sau imagini arhaice din tezaurul comun al omenirii, prin care pshihanaliza cosideră că toate fiinţele şi lucrurile sunt copiile unor modele arhetipale cereşti – pot fi consideraţi eroii civilizatori, categorie mitologică inferioară panteonului şi dependentă de acesta. Eroii arhetipali sunt primii învăţători ai grupurilor umane, primii descoperitori ai elementelor civilizaţiei, primii organizatori politici ai triburilor, primii codificatori ai principiilor juridice şi morale şi adesea, primii sacerdoţi şi profeţi.

Omul arhetipal – Adam şi Eva – nu are nici o calitate semidivină (decât chipul lucrat după modelul divin) însă produce adesea acte de erou civilizator: Adam dă nume animalelor, plantelor, lucrurilor şi descoperă, împreună cu Eva, îmbrăcămintea.

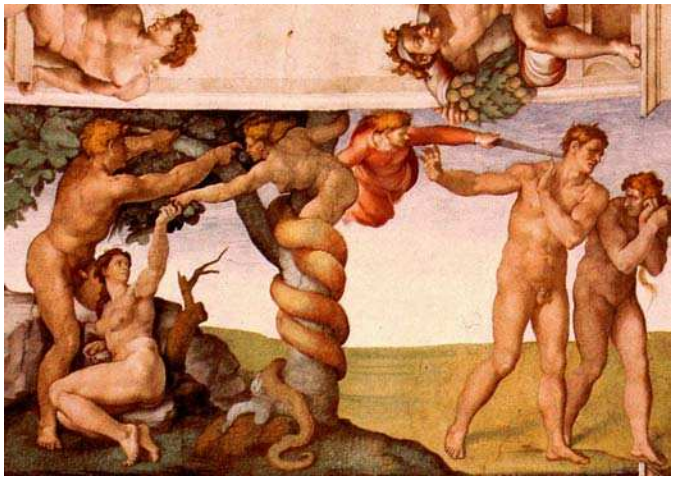

Figura 2.29 Exemplu de mit

Destinul atotputernic, căruia i se supune orice existenţă şi de la care nu se pot abate nici zeii creatori, este un concept mitic apărut din îngrijorarea fiinţei umane faţă de un fenomen greu explicabil afectiv, numit moarte. Extrapolând soarta individuală la soarta universului, moartea, deşi un fenomen inevitabil, este greu acceptabilă atât pentru ins, cât şi pentru univers, de aceea miturile au formulat paralel ideea distrugerilor şi a regenerărilor ciclice.

Spaţiul şi timpul – cadrul dimensional complet – este alcătuit dintr-un spaţiu sferic şi un timp linear şi a apărut probabil odată cu explorarea sa firească. Traversarea spaţiului terestru se remarcă în mitologie printr-o sete timpurie de viteză iar parcurgerea timpului se mitizează mai cu seamă în cadrul limitat al eternităţii acestei dimensiuni.

Susan Hoyward ne oferă un exemplu util pentru a evidenția cele trei sisteme de semnificații (Înțelesul, Conotația şi Mitul) analizând o fotografie a lui Marilyn Monroe:

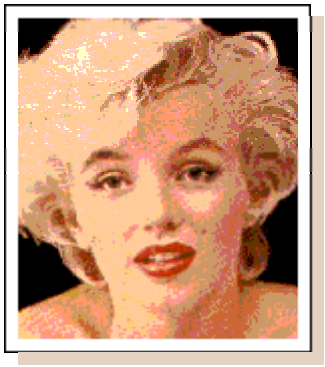

Figura 2.30 Marilin Monroe, exemplu de mit modern

La nivelul înțelesului, aceasta reprezintă o fotografie a actriței Marilyn Monroe. La nivelul conotației asociem această fotografie calităților de star ale lui Marilyn Monroe cum ar fi farmec, senzualitate, frumusețe – dacă aceasta este una primele ei fotografii – dar şi cu depresie, abuz de droguri şi în final cu moartea sa – dacă aceasta este una din ultimile sale fotografii. La nivelul mitic, acest simbol declanşează mitul Hollywood-ului: uzina de vise care produce farmec prin starurile pe care le crează, dar şi maşinăria de vise care poate să le distrugă – toate întâmplându-se pentru profit sau din interes.

2.8 CODURI

În anul 1972 NASA trimitea în spațiu o sondă interstelară numită Pioneer 10. Aceasta era purtătoarea unei plăci de aur.

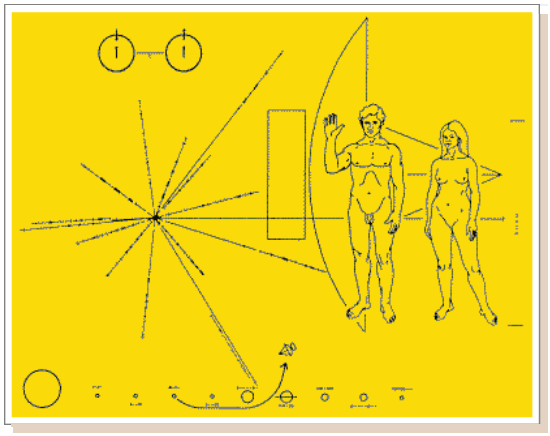

Figura 2.31 Mesajul sondei Pioneer 10

Istoricul de artă, Ernst Gombrich, oferă un comentariu pătrunzător asupra acestei acțiuni:

"Agenția Spațială Americană a echipat o sondă spațială cu un mesaj pictural „în ideea practic nerealizabilă că, undeva pe parcursul drumului, aceasta va fi interceptată de ființe inteligente, educate din punct de vedere ştiințific." Este puțin probabil ca efortul lor să fi fost luat foarte în serios dar dacă încercăm? Aceste ființe ar trebui în primul rând să fie echipate, între organele lor de simț, cu „receptori" care să răspundă la aceeaşi bandă de unde electromagnetice ca şi ochii umani. Chiar şi în acest caz puțin probabil, ei tot nu ar putea descifra mesajul. Citirea unei imagini, ca şi receptarea oricărui alt mesaj, este dependentă de cunoaşterea prealabilă a posibilităților; putem recunoaşte doar ce cunoaştem."

Comentariul lui Gombrich asupra încercării de a comunica cu ființe extraterestre subliniază importanța a ceea ce semiologii numesc ***coduri***. Saussure s-a ocupat numai de codul general al limbajului dar a subliniat faptul că semnele nu au înțeles izolate ci numai când sunt interpretate în relație unele cu altele. Roman Jakobson, un alt lingvist structuralist, a fost cel care a subliniat că producerea şi interpretarea textelor depind de existența codurilor sau convențiilor pentru comunicare.

Unii teoreticieni susțin că şi percepția noastră asupra lumii înconjurătoare zilnice cuprinde coduri. În conformitate cu *Gestalt psychologists* – remarcabili fiind Max Wertheimer (1880 – 1943), Wolfgang Köhler (1887 – 1967) şi Kurt Koffka (1886 – 1941) – există anumite trăsături universale în percepția vizuală umană care în termeni semiotici pot fi privite constituind un cod de percepție. Datorăm acestui grup de psihologi conceptele de „figură" şi „fundal" în percepție. În fața unei imagini vizuale, se pare că avem nevoie să separăm o formă dominantă (o „figură" cu un contur definit) de ceea ce interesul curent împinge în „cadru" („fundal"). O ilustrare a acestei idei este faimoasa figură ambiguă inventată de psihologul danez, Edgar Rubin.

Figura 2.32 Ambiguitatea figură şi fundalul; *Vaza lui Rubin*

Imagini ca aceasta sunt ambigue în ceea ce priveşte figura şi fundalul. Oare figura este o vază albă pe fundal negru sau două profile umane pe fundal alb? Sistemul de percepție acționează în astfel de cazuri şi avem tendința să favorizăm una din cele două interpretări (deşi modificând cantitatea de negru sau de alb care, în mod vizibil, poate înclina spre una sau spre cealaltă). Când am identificat o figură, contururile par că aparțin acesteia iar ea se află pe fundal.

Psihologii Gestalt, pe lângă introducerea termenilor „figură" şi „fundal", au conturat câteva principii fundamentale şi universale (uneori numite chiar „legi") cu privire la organizarea percepției. Cele mai importante dintre ele sunt următoarele: apropierea, continuitatea, închiderea, miniaturizarea, simetria, suprafețele înconjurătoare, ***prägnanz***.

a) ***Principiul apropierii****: trăsăturile apropiate spațial sunt asociate.*

În figurile de mai jos este exemplificat acest principiu, percepția fiind de:

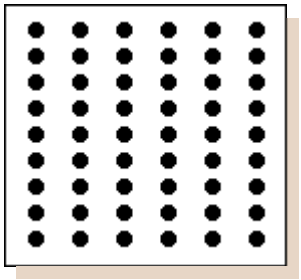

Figura 2.33 ... ***coloane*** **de puncte în locul unui model aleator de puncte**

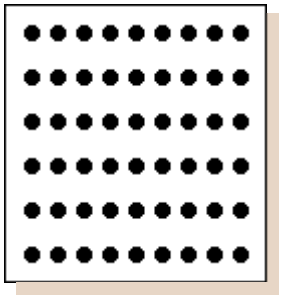

Figura 2.34 ... *linii* de puncte

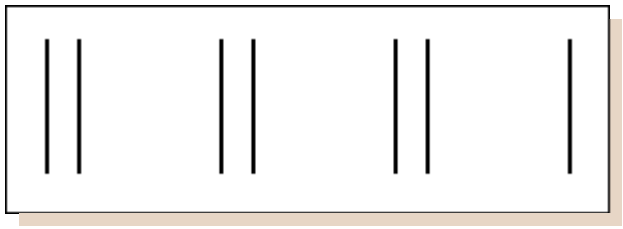

Figura 2.35 ...*trei perechi de linii apropiate şi o linie separată* în partea dreaptă, în loc de trei perechi de linii depărtate şi o linie separată în partea stângă

Semnificația acestui principiu, luat singular, pare neclară inițial; interacțiunea tuturor principiilor enunțate pune în evidență acțiunea fiecăruia în parte.

b) Principiul asemănării*: trăsăturile care par asemănătoare sunt asociate.*

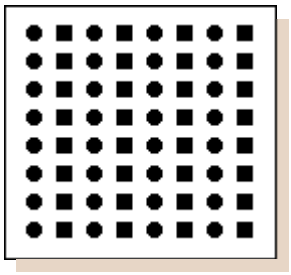

Figura 2.36 Pătratele şi cercurile sunt distribuite egal dar percepția este de coloane de pătrate şi de coloane de cercuri.

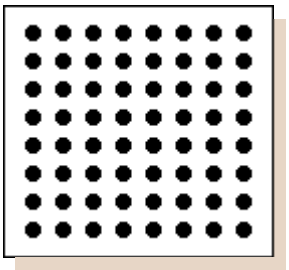

Figura 2.37 În absența a două trăsături recurente diferite, putem vedea sau rânduri sau coloane sau amândouă.

c) Principiul continuității*: contururile bazate pe o continuitate lină sunt preferate schimbărilor bruşte de direcție.*

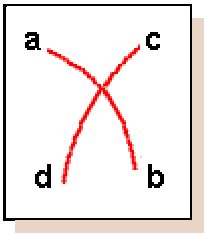

Figura 2.38 Suntem mai înclinați să identificăm liniile a–b şi c–d decât a–d şi c–b sau a–c şi d–b.

d) ***Pricipiul închiderii****: sunt favorizate interpretările care produc figuri „închise" față de cele „deschise".*

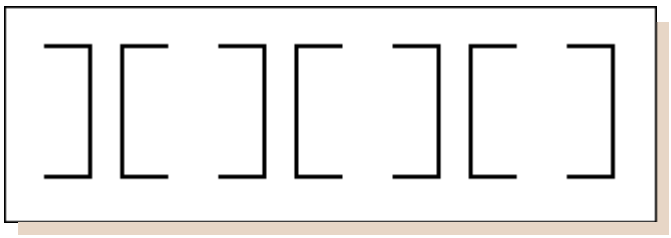

Figura 2.39 Tendința este să vedem trei pătrate întrerupte şi o formă separată.

Dacă îndepărtăm formele de paranteză, ne întoarcem la imaginea folosită anterior pentru ilustrarea proximității.

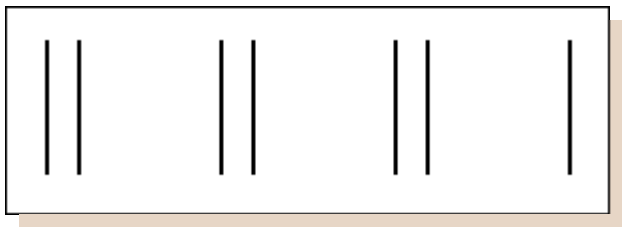

Figura 2.40 Ilustrarea proximitatii

e) ***Principiul miniaturizării****: suprafețele mai mici tind să fie privite ca figuri în locul unui cadru mai larg.*

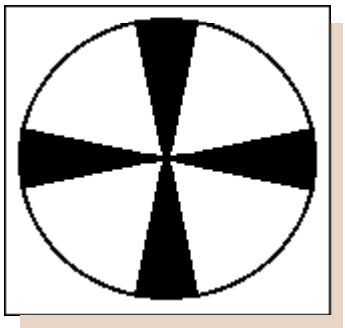

Figura 2.41 Tendința este să vedem o cruce neagră pe fundal alb în cerc, decât invers.

Ilustrare a acestui principiu Gestalt, s-a dovedit că este mai simplu să vedem vaza lui Rubin când suprafața ocupată de aceasta este mai mică (Coren *et.al.* 1994, 377). Principiul miniaturizării ar sugera că ar trebui să fie mai uşor să vedem vaza decăt cele două figuri în cele două versiuni din partea stângă, în figura următoare.

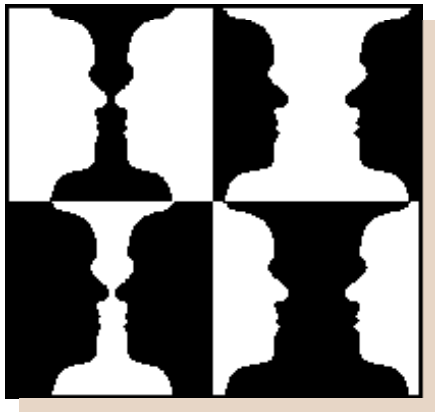

Figura 2.42 Principiul miniaturizarii aplicat la *vaza lui Rubin*

f) ***Principiul simetriei****: suprafețele simetrice tind să fie văzute mai repede decât cadrele asimetrice.*

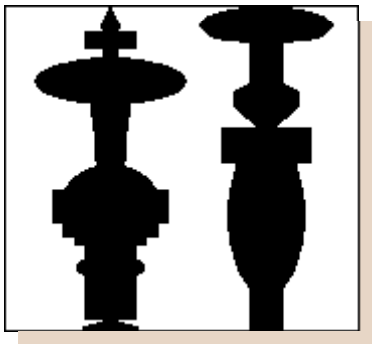

Figura 2.43 Aplicarea principiului simetriei

g) ***Principiul suprafețelor înconjurătoare****: suprafețele care pot fi văzute ca fiind înconjurate de celelalte tind să fie percepute ca figuri.*

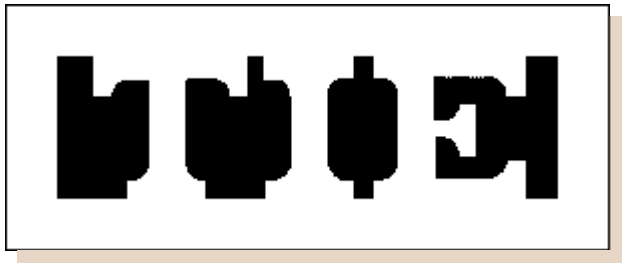

Figura 2.44 Aplicarea principiului suprafețelor înconjurătoare

În starea de spirit creată de explicațiile anterioare, interpretarea imaginii de mai sus nu ar trebui să fie dificilă. Tendința observatorilor este de a presupune că suprafața albă este fundal în loc de figură. Dacă înainte ar fi fost imposibil, acum ar trebui să fiți capabili să identificați cuvântul „TIE”.

h) ***Principiul prägnanz****: sunt favorizate interpretările cele mai simple şi cele mai stabile.* Acesta este principiul care explică şi cuprinde explicațiile tuturor principiilor de organizare a percepției.

Principiile Gestalt, se poate concluziona, întăresc ideea că lumea nu este în mod simplu şi obiectiv „undeva, acolo” ci este construită în procesul de percepție.

Convențiile de coduri reprezintă o dimensiune socială în semiotică: un cod este un set de practici familiare utilizatorilor unui mediu operând într-un cadru cultural larg.

Codurile nu sunt simple „convenţii” de comunicare ci *sisteme* procedurale de convenţii înrudite care operează în anumite domenii; ele organizează semnele în sisteme inteligibile care corelează semnalanţii cu semnalaţii.

Învăţăm să înţelegem lumea în termenii unor coduri şi convenţii care sunt dominante în contexte socio-culturale specifice şi a rolurilor prin care socializăm. În procesul de adoptare a „unui mod de privi” (John Berger) adoptăm, de asemenea, o „identitate”. Constanta cea mai importantă a fiecăruia în înţelegerea realităţii este sentimentul propriu de cine este ca individ. Sentimentul sinelui, ca o constantă, este o construcţie socială care este „supra-determinată” de un ansamblu de coduri în interacţiune în interiorul culturii fiecăruia.

Codurile sunt sisteme dinamice care se schimbă în timp şi sunt astfel, în egală masură, istorice şi socio-culturale. Codificarea este un *proces* prin care sunt stabilite convenţii. De exemplu, Metz arăta cum, în cinematografia de la Hollywood, pălăria albă devenise prin codificare semnificantul pentru personajul pozitiv; în cele din urmă, această convenţie a fost abandonată din cauza folosirii excesive (Metz 1974).

Metz nota că „un film nu este *cinema* de la un capăt la celălalt” (citat în Nöth 1990, 468) şi această afirmaţie conduce la concluzia că, filmul şi televiziunea implică multe coduri care nu sunt specifice acestor mijloace de comunicare.

Semiologii se referă adesea la „citirea” unui film sau a programelor de televiziune, o noţiune cel puţin stranie, din moment ce tocmai imaginile de film par a nu avea nevoie de nici o decodificare. Când urmărim o secvenţă în care personajul priveşte în zare, de obicei interpretăm următoarea secvenţă ca pe imaginea pe care acesta o vede.

Figura 2.45 Secvenţe succesive într-un film, personajul şi imaginea vazută

Acest mod de interpretare nu este „auto-evident”: este o trăsătură a codului editării de filme. Introducerea unor astfel de coduri de la vârste foarte fragede determină încetarea conştientizării existenţei lor. Odată cunoscut un cod, decodificarea este aproape automată şi codul devine invizibil. Această convenţie specială este cunoscută sub numele de ***“eyeline match”, “potrivirea din ochi”*** şi este o parte a codului de editare dominant în film şi televiziune, numit „sistemul continuităţii” sau „editarea invizibilă”.

Figura 2.46 Secvența de stabilire, introducerea unui nou personaj

O convenție de importanță majoră este cea a utilizării *secvenței de stabilire*: imediat după încheierea unei secvențe şi înainte de trecerea la o nouă secvență, este prezentată o imagine de ansamblu din secvența încheiată, pentru a permite privitorului observarea întregului spațiu de desfăşurare, urmată de focalizarea pe anumite detalii. Astfel se introduce şi un nou personaj.

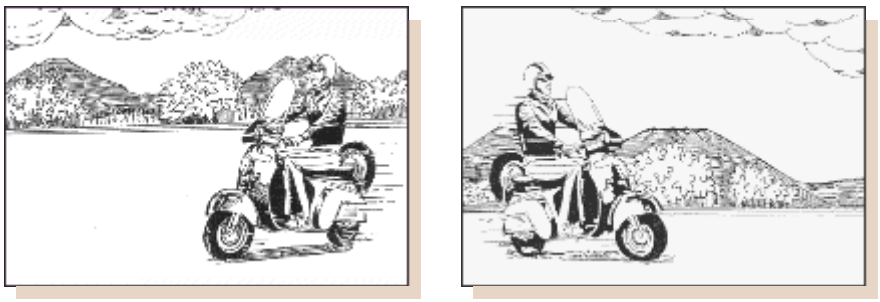

Figura 2.47 ***Regula de 180º***

O altă convenție cheie, menită a ajuta privitorul să îşi dea seama de organizarea spațială a unei scene, este *regula de 180˚* . Secvențe succesive nu sunt arătate de pe ambele părți ale „axei de acțiune" deoarece aceasta ar produce modificări aparente ale direcției pe ecran.

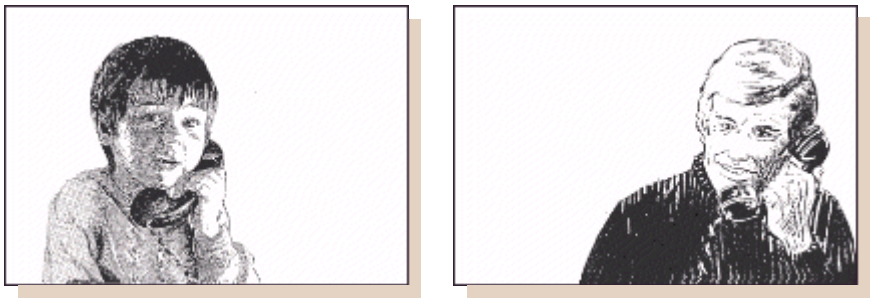

Figura 2.48 ***Punctul de vedere***

În *secvențele punct de vedere*, camera este amplasată (de obicei, pentru scurt timp) în poziția spațială a unui personaj pentru a asigura un punct de vedere subiectiv. Aceasta ia deseori forma secvențelor alternative între două personaje, o tehnică numită *secvență/secvență opusă*.

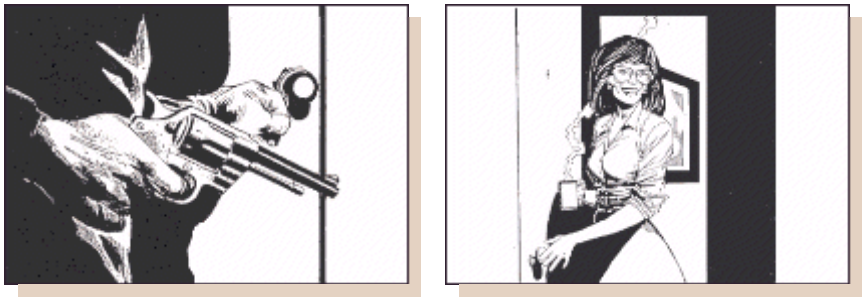

Figura 2.49 ***Regula de 30º***

Tăieturile motivate: modificările de viziune sau de scenă intervin numai atunci când acțiunea le cere şi privitorul le aşteaptă. *Regula de 30˚* este aplicată atunci când o secvență cu acelaşi subiect ca şi precedenta diferă în unghiul camerei cu cel puțin 30˚ (altfel, privitorul va simți aceasta ca pe o schimbare de poziție aparent fără sens).

Importanța acordată codurilor *vizuale* de către majoritatea teoreticienilor este probabil parțial datorată utilizării de către aceştia a mijloacelor tipărite pentru comentariile lor – mijloace care sunt înclinate inerent spre vizual – şi parțial derivată din tendința occidentală de a considera vizualul privilegiat în comparație cu alte canale. Filmul şi televiziunea nu sunt simple mijloace vizuale ci mijloace *audio-vizuale*.

Orice text utilizează nu un singur cod ci mai multe iar o clasificare unitară a acestora nu există. Astfel, în cartea sa, *S/Z*, Roland Barthes a definit cinci coduri utilizate în textele literare: *hermeneutic* (momente narative decisive), *proairetic* (acțiuni narative fundamentale), *cultural* (cunoştințe sociale anterioare), *semic* (coduri semi-înrudite), şi *simbolic* (teme) (Barthes 1974).

Pierre Guiraud (1975) a propus trei tipuri de coduri de bază: *logic, estetic* şi *social* iar Umberto Eco a oferit zece coduri fundamentale, ca instrumente pentru modelarea imaginilor: coduri de percepție, coduri de transmitere, coduri de recunoaştere, coduri tonale, coduri iconice, coduri iconografice, coduri ale gustului şi sensibilității, coduri retorice, coduri stilistice şi coduri ale inconştientului (Eco 1982).

Înțelegerea a ceea ce semiologii au observat cu privire la operarea codurilor poate ajuta la *denaturalizarea* unor astfel de coduri prin explicitarea convențiilor lor implicite pentru analiză. Semiotica oferă câteva instrumente conceptuale cu ajutorul cărora se pot descifra codurile şi lucra cu ele.

2.10 MODURI DE ADRESARE

Tehnica matematică de bază a *perspectivei liniare* a fost inventată în 1425 de Filippo Brunelleschi şi denumită perspectivă artificială. Pentru artist este o tehnică geometrică rațională pentru reprezentarea sistematică a obiectelor în spațiu care imită iluzia vizuală de zi cu zi în care marginile paralele ale obiectelor rectilinii converg către ceea ce noi numim acum *punctul de dispariție* de la orizont.

Figura 2.50 Lecția de perspectivă şi lumina

Trebuie să amintim faptul că acest mod de a privi este o invenție istorică: nimic asemănător nu apare în tablourile medievale, acest lucru sugerează că bărbații şi femeile acelei perioade nu „vedeau" lucrurile în această manieră.

Perspectiva liniară a constituit un nou mod de a vedea obiectele pe care Samuel Edgerton a caracterizat-o ca fiind cea mai potrivită convenție de reprezentare picturală a „adevărului" în cadrul paradigmei Renaşterii (o imagine a lumii care reflectă cunoştințele noastre până la apariția teoriei relativității a lui Einstein).

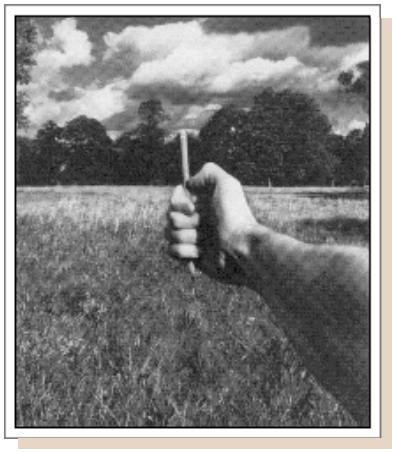

Figura 2.51 Definirea perspectivei

Numai perspectiva liniară nu reflectă realitatea, deoarece noi suntem obişnuiți cu echilibrarea mecanismelor psihologice ale constantei perceptuale întâlnite mai devreme. Dacă nu eşti un artist, încearcă să ții un creion în poziție verticală la o lungime de braț în fața ta cu scopul de a măsura obiectele din câmpul tău vizual. Dacă nu ai mai încercat acest lucru înainte ai putea să fi şocat să descoperi că, unele dintre obiecte aflate aproape de tine par mari. Acest lucru este foarte bine observat la formele omului – picioarele care ies în afară pot părea în mod comic masive.

Figura 2.52 Perspectiva fotografică şi interpretarea artistică

Pentru a picta corpul mort a lui Isus, chiar şi marele artist al Renaşterii Andrea Mantegna, a simțit că era nevoie să compenseze sacrilegul deformării introduse de perspectiva liniară, pentru că a redus dimensiunea picioarelor şi a mărit capul, evidențiind un simț al proporției apropiat de subiectul său.

Pe scurt perspectiva artificială deformează dimensiunea şi forma familiară a lucrurilor. În acest sens, modul de reprezentare a lui Mantegna este mai apropiat de realitate decât este o fotografie. Nu a fost uşor chiar şi pentru Alberti de a vedea lucrurile în această manieră: a descoperit ca fiind necesar să pună un voal subțire sau pânză între ochi şi obiectul văzut.

Perspectiva artificială este un mod de reprezentare pe care oricine cu destulă experință poate să învețe să-l citească, cu toate acestea pentru a o folosi în mod efectiv ca artist sau arhitect necesita o mai lungă perioadă de învățare.

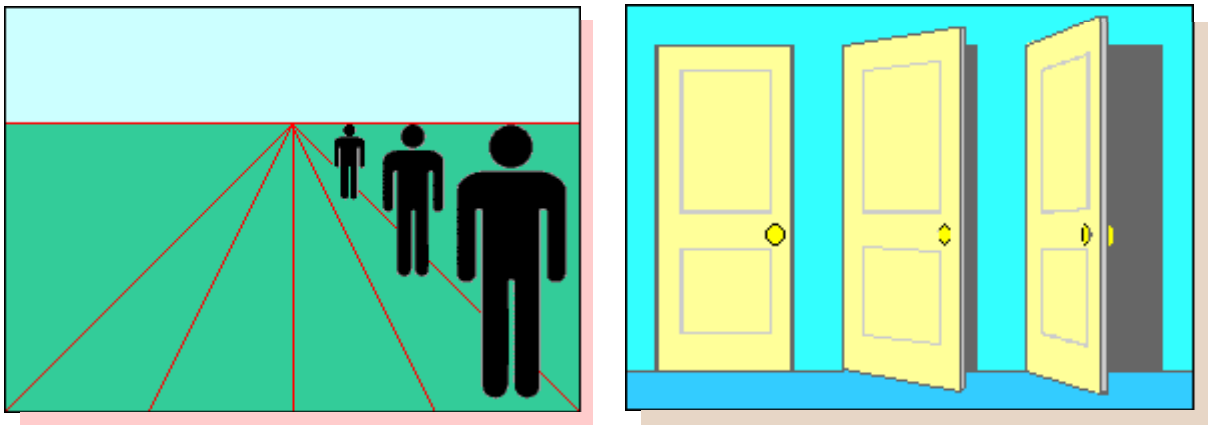

Figura 2.53 Perspectiva şi paradoxul "uşilor trântite"

Orizontul… fixează limita de înălțime a oricărui obiect care urmează să fie pictat şi… este fixat la nivelul ochiului unui observator care ar fi situat pe un plan orizontal şi se uită drept în față la lume. Pictorul (şi cel care priveşte) îşi imaginează că el sau ea se uită la subiectul care trebuie pictat (lumea care trebuie văzută) ca printr-o fereastră. Condiția ferestrei implică o legătură între cel care observă şi cel observat.

„Fereastra" a fost introdusă ca o condiție de a percepe o separație formală între un subiect care observă lumea şi lumea care este văzută. În plus față de separația dintre cel care observă şi lume, condiția ferestrei inițiază o eclipsă a corpului. Privită din spatele unei ferestre lumea trebuie să fie văzută.

Într-adevăr, o fereastră între sine şi lume are ca scop nu numai să accentueze ochiul ca metodă de a privi lumea, dar şi de a diminua celelalte simțuri, şi cu această eclipsă a corpului evidențiată cu ajutorul ferestrei, lumea de partea cealaltă a ferestrei devine o chestiune de informații. Ca o privelişte, un obiect vizualizat poate fi analizat şi să fie interesant ca o foaie imprimată sau ca un punct luminos pe ecranul radarului.

Modurile de adresare evidențiate într-un text sunt influențate de trei factori care se află în legătură:
- ***contextul textual***: convenția de stil şi a unei structuri sintagmice specifice
- ***contextul social***: prezența sau absența producătorului, mărimea şi categoriile sociale ale audienței, factorii instituționali şi economici
- *restrângeri tehnologice*: caracteristici ale mediului folosit.

În acest context ar fi folositor de considerat o tipologie de bază a modurilor de comunicare în termeni ai sincronicității – dacă este posibil sau nu ca participanții să comunice în timp real – fără întârzieri importante. Această caracteristică leagă prezența sau absența producătorului de caracteristicile tehnice ale mediului.

Opțiunile cele mai evidente sunt:
- ***comunicare interpersonală simultană*** – direct, atât prin vorbire cât şi prin replici non-verbale (interacție directă față în față, legături video); numai prin vorbire (telefonul) sau cu ajutorul textului (sistemele de „chat" (conversație) de pe internet);
- ***comunicare interpersonală nesincronă*** – prin text (scrisori, fax, e-mail);
- ***comunicare în masă nesincronă*** – prin text, grafice sau media (articole, cărți, televiziune)

Se observă faptul că, în cadrul acestei scheme ar putea să mai existe o categorie ***numită comunicarea în masă sincronă*** dar care este foarte greu de imaginat.

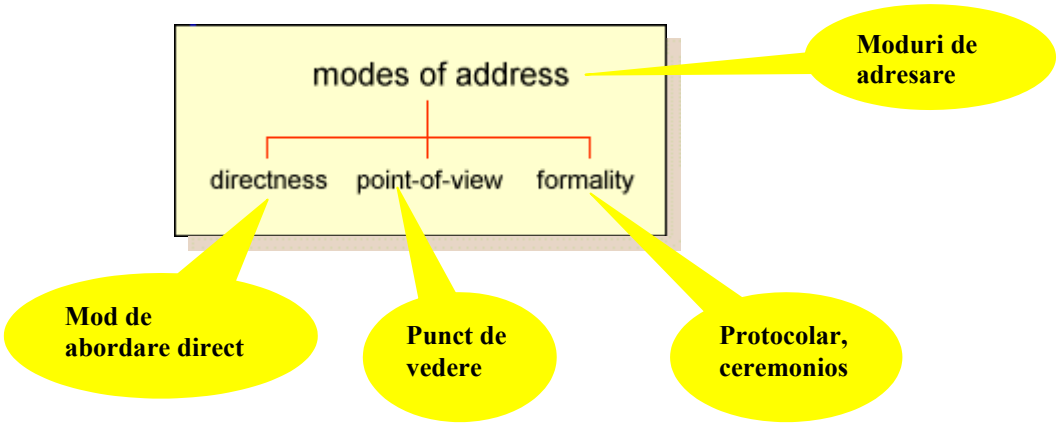

Figura 2.54 Moduri de adresare

În mod evident, aceste caracteristici ale modului de comunicare se află în legătură cu numărul relativ de participanți implicați, care pot fi grupați astfel*:*

- ***unul-la-unul;***
- ***unul-spre-mulți;***
- ***mulți-spre-unul şi***
- ***mulți-spre-mulți***.

Încă o dată, limitările unei asemenea scheme trebuie să fie subliniate – această schemă nu ia în calcul importanța comunicării în grupuri mici (care nu sunt formate nici din „unul" nici din „mulți").

Modurile de adresare diferă în funcție de modul de abordare direct, formalitate şi punctul de vedere al narațiunii (în literatură există narațiunea la persoana a treia sau la persoana întâi).

În televiziune şi film, narațiunea este dominantă, cu toate că punctul de vedere al narațiunii tinde să se schimbe. Modul „subiectiv" de filmare apare atunci când camera de filmat ne prezintă evenimente din punctul de vedere particular al unui participant (încurajându-i pe privitori să se identifice cu modul de observare al evenimentelor acelei persoane sau chiar să se simtă ca un martor al evenimentelor). Modul de filmare la persoana întâi este rareori folosit (noi nu am putea vedea nicioadată acel personaj).

Figura 2.55 Exemplu clasic de adresare directă, imperativă

În reprezentarea vizuală, distanța socială se află în legătură cu proximitatea aparentă. În filme, gradele de formalitate sunt reflectate prin dimensiunea secvențelor – prim planurile semnifică intimitate sau un mod personal, secvențele de la distanțe medii reprezintă un mod social şi secvențele filmate din depărtare reprezintă un mod impersonal.

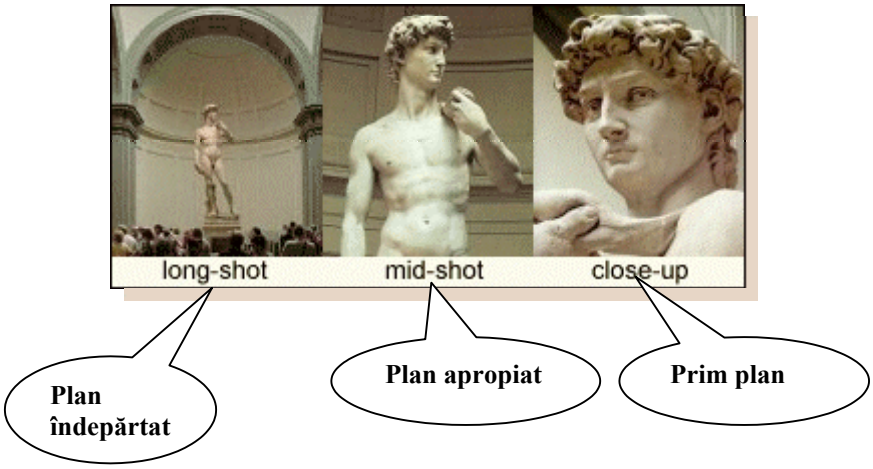

Figura 2.56 Reprezentare vizuală

În mijloacele de informare vizuală, distanța fizică între observat şi observator deseori reflectă încercările de încurajare a trăirilor datorate implicărilor emoționale sau detaşarea privitorului.

2.11 ARTICULARE

Codurile semiotice variază prin complexitatea lor structurală sau prin „articulare". Termenul de „articulare", utilizat de semiologi atunci când se referă la „structura codului", își are originea în lingvistica structurală a lui André Martinet. Termenul poate fi înşelător, deoarece înțelesul său din limbajul uzual ar putea conduce la ideea greşită că, se referă la cât de „distincți" sunt indivizii unei populații.

Un mesaj este articulat dacă poate fi divizat în elemente care au fiecare în parte semnificație. Toate elementele semiotice trebuie să fie semnificative

Figura 2.57 Exemplu de mesaj articulat

Camionul de pe semnul rutier poate fi divizat în roți, şasiu, cabină etc. dar prezența acestor elemente nu modifică semnul.

Urmând modelul limbajului verbal, un cod articulat are un „vocabular" de unități fundamentale precum şi reguli sintactice care pot fi utilizate pentru generarea unor combinații semnificative mai largi (Innis 1986). Un cod semiotic care are „dublă articulare" (cum este cazul limbajului verbal) poate fi analizat pe două niveluri structurale abstracte: un nivel superior, numit „nivelul articulării primare" şi un nivel inferior – „nivelul articulării secundare" (Nöth 1990; Eco 1976).

La nivelul *articulării primare*, sistemul constă din *cele mai mici unități semnificative* disponibile (de exemplu, cuvintele dintr-o limbă). Într-o limbă, acest nivel de articulare este numit *nivelul gramatical*.

La nivelul *articulării secundare*, un cod semiotic este divizibil în *unități funcționale minimale* care nu au semnificație ca entități (de exemplu, fonemele în vorbire sau grafemele în scriere). Într-o limbă, nivelul de *articulare secundară* este nivelul fonologic.

Codurile semiotice au fie *o singură articulare*, *dublă articulare* fie *nici o articulare*. Dubla articulare permite unui cod semiotic să formeze un număr infinit de combinații semnificative folosind un număr mic de unități inferioare (oferind economie şi putere).

Unele coduri posedă *numai articularea primară*. Aceste sisteme semiotice constau în semne – elemente semnificative care sunt, în mod sitematic, înrudite – dar nu există o articulare secundară să structureze aceste semne în elemente minimale, non-semnificative.

Figura 2.58 Cod semiotic cu articulare primară

Sistemul cu semnele rutiere înrudite (margini roşii, forme triunghiulare sau circulare, standardizate, imagini stilizate) este un cod cu articulare primară numai (Eco 1976).

Alte coduri semiotice, în lipsa dublei articulări, posedă *numai articularea secundară*. Acestea constau în semne cu semnificații specifice care nu sunt derivate din elementele lor. Nöth a sugerat că, „cel mai puternic cod având numai articulare secundară este codul binar al teoriei informației".

Codurile fără nici o articulare constau din serii de semne care nu au relații directe unul cu celălalt. Aceste semne nu sunt divizibile în elemente de compoziție recurente.

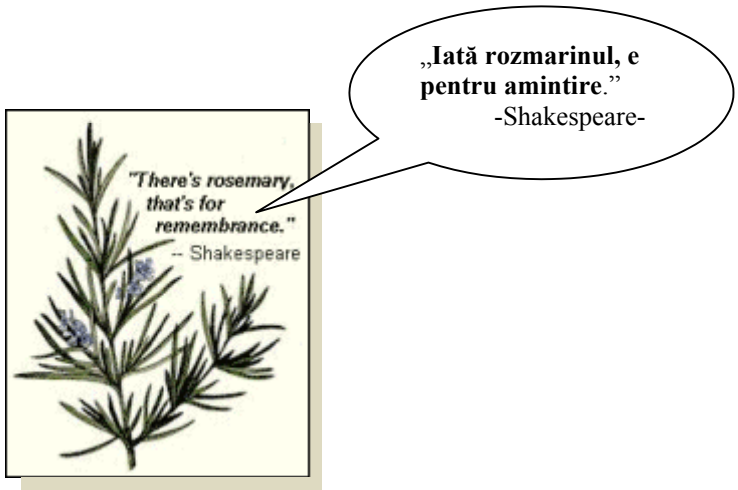

Figura 2.59 Cod semiotic fără articulare

Popularul „limbaj al florilor” este un cod fără articulare deoarece fiecare tip de floare este un semn independent care nu are nici o relație cu celelalte semne din cod.

În concluzie, noțiunea de articulare este, pe scurt, o modalitate de divizare a sistemului semiotic în niveluri fundamentale: în cazul limbajului verbal aceste niveluri pot fi numite cel al sunetului şi cel al înțelesului.

2.12 INTERTEXTUALITATE

Noțiunea semiotică de „intertextualitate”, introdusă de Julia Kristeva , este asociată în primul rând cu teoreticienii poststructuralişti. Kristeva se referă la la texte în termenii a două axe: o *axă orizontală* care leagă autorul de cititorul textului şi o *axă verticală* care conectează textul cu alte texte (Kristeva 1980). Unificând aceste două axe rezultă codurile: fiecare text şi fiecare lectură depind de codurile precedente.

În 1968 Barthes anunța „moartea autorului” şi „naşterea cititorului”, declarând că „unitatea unui text constă nu în originea ci în destinația sa ” (Barthes 1977). Încadrarea unui text în alte texte are implicații nu numai pentru *scriitori* ci şi pentru *cititori*. Un text celebru are o istorie a lecturilor. „Toate lucrările literare ... sunt „rescrise”, chiar dacă inconştient, de societățile care le citesc” (Eagleton 1983).

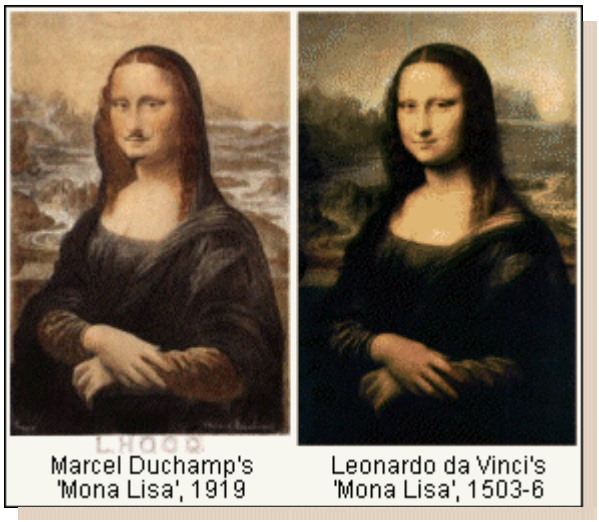

Figura 2.60 Toate lucrările artistice ... sunt „rescrise”

Nimeni, în prezent - chiar şi pentru prima oară – nu poate citi un roman celebru sau o poezie, nu poate privi o pictură sau o sculptură nu poate asculta un fragment muzical sau urmări o piesă de teatru sau un film, fără a fi conştient de contextul în care acestea au fost reproduse.
Acest context constituie cadrul primar pe care cititorul nu îl poate evita în încercarea sa de a interpreta un text. Multe lucruri pe care le „ştim” despre lume provin din ceea ce am citit în cărți, ziare şi reviste, din ceea ce am văzut la cinematograf sau televizor şi din ceea ce am ascultat la radio. Aşa cum observa Scott Lash, „Trăim într-o societate în care *percepția* noastră este condusă aproape la fel de des către reprezentări pe cât este către *realitate*” (Lash 1990).

Bibliografie

Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, Editura ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978.